今日无事

孙甘露


上海书店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

你所在的地方正是你所不在的地方
——孙甘露与上海
（代序）

刘　苇

一

孙甘露与上海这一座城市的关系，表面上是显而易见的。据我所知，从他出生起至今，一直都生活在这座城市中，从没有挪向他处——我指的是长期居住地；在城市内迁移或短暂的出门旅行是另外一回事。但是，在这表面关系背后，他与这座城市的精神关联，那种心理投射，包括他对这座城市的书写和书写方式，则要显得复杂得多。

回溯他的创作：小说《信使之函》、《访问梦境》、《呼吸》

和一些中、短篇，大量随笔，以及由前两样文体混合而成的、时有添加的《上海流水》中，他对上海的心态在不断的变化中透露出耐人寻味的意蕴。约而言之，他对这座城市，由先前的虚构热情转至记忆的追溯，再降至零碎的实景描述，上海，在他书写中变得越来越清晰可辨，但与之相反，他对上海的态度却越来越疏离。此一悖反现象，说明了想象热情的衰减和一种拒斥情绪的产生，先前小说中服务于想象的抒情诗般的意指，转而变成伤感的叙事，继而臣之为一种观察，一种评点式的陈述，诗意的想象变成了游离于外的冥想。而冥想，正是对原有事物的一种僭越或游离在外的愿望的流露。

也许，在他的内心深处一直怀有远离上海去他处居住和生活的愿望。或是出于迁徙上的困难，或是出于某种牵绊（诸如遵循“父母在，不远游”的古训），使得他一时无法挪身，久而久之，也就渐渐缓释了这一念头，但由此却对上海，渐生出一种倦怠的感觉。

这一揣度当然出自我个人的臆测，却非全然属于无据的臆想。因为从孙甘露自己常常喜欢引用的、经过借用爱灵顿之语后转喻而成的“上海是我存放信件的地方”的话



中，泄露了他内心的某些隐秘。

孙甘露的这句话，含有他一贯机敏与含蓄的表达方式，但却隐喻般地揭示出了典型的“上海心态”。上海可能成为你的出生地，你的永久的居住地，但不会成为你的故乡。上海没有那种年代悠久的标志性特征物，没有能引你自豪的与我们文明古国紧密相连的历史徽记——那个豫园，像是外借而来的景观，与上海气质不符，它与内地不同，内地一些地方矗立的古老文明的象征性标记，完全与当地的风土融为一体。上海，这个特殊之地，在它的地表底下没有泥土，只有钢筋混凝土。你的根不能扎向那里。作为大都市，上海兴起于殖民时代，它的雏形定型于那时后，距今只有区区百年。因此它不是世世辈辈的根据地，所有在此生活的人，都是移民者及他们的后代。

无可否认，今天的上海正在发生迅疾的变化。但也正是这种高速的变化，让你益加产生无根的飘泊之感。别说寻找年代久远的地标，即便是你的日常生活之所，可能明天就发生了变化；或者你童年时期曾经玩耍的街道，早已面目全非，无可辨认。“此地是他乡”——孙甘露曾援引

郑单衣的诗句作为他一篇小说和一部电视片之名不是没有缘由的。他自己也曾在文章中诠释过这种感受：

> 上海是一个城市，而不是什么人的故乡。或者按我引用过的话："它只是一个存放信件的地方。"人们到来和离去，或者在上海的街头茫然四顾，你不能想象人们在死后把自己安置在一个信箱里。这里面当然有近一个世纪的世事变迁所造成的影响，但这是上海这座城市的命运，如果我们无法聚拢在先人的墓畔，那么我们只能四处飘零。(《隐去名字的酒吧》)

无根状态和飘零意识，在这快速的时代，于人的心中尤其凸显。人们面对迅疾的变化茫然无措，有一种你站在原地，周围一切依然在旋转的晕眩感。即便你足不出户，你仍然会产生无边的飘泊意识，因为快速变化带来的时间飞速感，是如此鲜明地于你身旁飞驰而过。这一特殊的心态，已经深深地与现代上海特性融合在一起。上海没有内地的华夏种性的意识，上海像时时处在一种躁动的怀孕期，随时可能产下世界性的混血儿。如果站在上海朝内地回望，



这一种飘零意识，会越加鲜明地凸显而出，它漂浮在这座现代城市的上空，并且无可否认，它与海洋季风所带来的世界性意识混杂在一起。无怪乎，孙甘露会在《上海流水》中特别关注起昆德拉、奈保尔、库切、拉什迪的作品，因为他们作品中共同涉及的一个主题，即为离散、飘泊和流亡。对于身处在上海之地的孙甘露来说，虽然他无从离散与流亡，但内心深处的无处着落感与无所依柄的飘零意识，与流亡、离散在本质上是相通的，能全然地感同身受。

二

观察孙甘露的作品，他的小说与随笔，以及《上海流水》，在写作策略上，他对人物出没的地点、场景，采取了不同的处理方式。在他早期的小说里，你是无法指认出他作品中的人物游荡在何处。许多地点是以虚构的面目被呈现，仿佛为了要掩盖人物的真实性似的。主人公穿梭在橙子林、耳语城，那些地点与场所，无论是否出自梦境的启迪，或出自现实的变体，你都无须费力去确认它们在现实中存在与否。当他在作品中以确有其事的口吻描述那些

虚拟化的场景时，如同一出现代版的神话剧目，其意图正是要突出它的隐喻性，使之含混多义，扩大能指效应。一如他在《访问梦境》中喻示的那样:“如果诗神飞临这一地区，那么有一种世俗生活将和神话结为一体。”这一叙事策略是与小说文本的开放性结构相对应的，仿佛他故意抹去上海背景，为了激起人们更多的猜测与联想。“他拼命排除日常经验，带着愉快的心情享受暗示，享受晦涩，享受迷惘的境遇。”(《岛屿》)

但是，无论在《访问梦境》或《信使之函》中，他高度抽象化地将上海传达给人的最直接、最隐秘、最本质的“人在途中旅行”的感受给勾画了出来。“信使”与“访问者”，均含有在途中和到达另一个去处的涵义。信使穿梭在何处，访问者访问的是梦境还是某一个虚幻之城，于我们都无关紧要，重要的是已经出发，始终在途中。孙甘露正是为了突出这一意象，他将信使的穿梭之地虚化，将访问者的目的地指陈为梦境——一个永远没有归属的地方。在这些作品中，他特意将上海的实地实景隐去，而是要鲜明凸显出这座城市的气质，生活在此地的人所具有的特定的上海心态。所以，在那个无数的“信是……”的陈述句中，它们



在孙甘露笔下不断扩张和漂移的定义，如乐曲般诗意飞翔的背后，那个隐秘的主导动机，即为飘零意识。

那时，孙甘露还兴致盎然地对上海进行抽象式的描绘，抹去它们真实的面貌，为了更突出地标显出它们的精神指向，如同抽象绘画一时兴起于上海一样，潜在的原因可能是出于人们潜意识中的无处着落的意识。孙甘露和一些画家，出于对艺术孜孜以求的热情，共同促成了他们在不同的艺术领域内寻找到相类似的更能反映上海给予人们精神感受的一种表达方式——抽象化。那时被人们指认为孙甘露小说的先锋性，其内在动力并非仅仅只是为了形式创新，而是出于他对内心图景的表达需求，一种结合着特定内容需求的惟一形式配备的考虑，为了作品的现代内容与现代形式相得益彰。

到了《呼吸》，小说形式发生了转折。《信使之函》、《访问梦境》中那种富有精神上的超验性表达，变成了主体清晰的陈述，但它也恰巧对应着小说主人公罗克的那份清醒的迷惘、异乡感和离散结局。而《忆秦娥》朦胧恍惚的格调，则处在这两者中间，那个上海，尽管在时间上被作者向前推移了整整一个时代，但文本中的外滩，似乎在很长一段

时间内没有发生根本的改变，直至二十世纪下半叶，我们依然能够在这样的描述中，感知到那份熟悉的气息：

> 我总是这样设想，那几经改建的江堤，已经悄悄修改了城市的外观。那一片被称作外滩的地方，紧挨着浑浊的江水，涛声，满是锈迹的轮渡。(《忆秦娥》)

而在《呼吸》中出现的主人公罗克所游荡其间的南方城市，潮湿而喧杂，孙甘露在文本中没有明确指出那个南方之城是上海，但出现的种种征兆——江面上轮船的汽笛声、广场，以及广场边上的图书馆（现在改为美术馆）等等，显得清晰可辨。

在这一条逐渐变得清晰的叙事轨迹中，上海，在孙甘露笔下开始呈现出它的一些可据辨认的特征风貌。而由此，先前隐伏在他内心深处的一种疏离感也越加清晰地流露出来。他逐渐对虚饰上海，在意念中加以诗意的想象，产生了厌弃感。从《信使之函》充满能指式的符号狂欢，在《忆秦娥》中变成了时间上的疏远者，对“苏”的追忆式的描绘是伤感的，上海则成为那部分哀婉记忆的容器；到了《呼



吸》那里，这个容器承载的不再是感伤，而是一种近乎于虚妄的无所归依的迷茫：

> 小说以罗克对时间和慰藉的寻求开始，以对困惑的体会这一永恒而明确的结局告终。变化主要来自人物的内心也归结于内心，这是罗克的依据也是整部小说的依据。所有叙述方面的追求也都服从于这一要求；修辞、节奏、隐喻、句子的长度及变化对庸俗惯例的调侃性模仿穿插其中，语言服务于结构，而不是服务于意义。同为小说的另一个主题就是通过对言辞的强化而证明其虚妄。没有家园，没有语言，没有寄宿之地。一切仅是一次脉搏、一次呼吸。而它巨大的意义也正在于此。

这是《呼吸》初版时孙甘露自己撰写的内容提要中的一段话。其中："困惑……的结局"、"归结于内心"、"虚妄"、"没有家园"，成为这份自我评注的主调。

小说家通过自己的艺术创作呈现的不仅仅是一份纯粹幻想的产品，哪怕其中渗入再多的虚构成分、思想或经验

的诉求、表达欲望。作品更多的是作家心中不由自主的焦虑、迷思、困惑、想象等精神活动产物，是内心旅程中意识与潜意识纷乱交织的航迹反映，是对存在深切体验的一种形象表述,是完整的内部世界通过艺术屏幕的一种投射。优秀的作家在此中还渗入了世界性人文精华的元素，从而不知不觉地也使自己作品成为该精华谱系中的一部分。因此针对那些作品，你能够深入探寻到作家深邃而又本真的心灵,它们像回声一样在你的击拍之下会发出悠长的回应。无疑，孙甘露作品也是一个可资探寻的秘密隧道，其中那个出没在不同场合的游荡的幽灵，对我存在着深入解读的诱惑，他们幽深而曲折地映现出孙甘露隐秘的心路历程。只是它越出了本文的题旨，只能留待以后有机会时再作一番详解。

简要地说,《访问梦境》中的访问者,《信使之函》中的信使,《忆秦娥》中的“我”,《呼吸》中的罗克，在那个或隐或显的上海之地悠游时,他们的心态是依次降温的,与此同时作为描述者的孙甘露在文本呈现上，由含混的能指逐渐滑向了明晰的所指。这一种分离运行的方式，表明他从原先关注的多义层面，降之为外部特征的陈述。书写



与冥想，在孙甘露的早期生活中具有无可置疑的重要性，一开始他对这座城市采用了虚拟化的抽象表达方式，是要让丰富的涵指取代局部的细节，任由内心自由飞离具象画面而直指精神深处。无疑这种基于巨大创造力的想象是要付出绝对热情的。当作家不再那么认同所描述的对象时，自然也就不必为此耗费巨大的能量与精力了。“因为时间的拨弄，我的杜撰的热情也消失了。我想我知道这是为什么。”(《时间玩偶》)

三

孙甘露的随笔与他的小说不同，似乎无须经过深入解读就能了然。当然，这是随笔样式所带来的便利。然而，在他的随笔中，他所呈现出来的内心图景是如此丰富多变，它们似乎混合着一种随意之下所精心修饰的含义，语义从来不是确凿无疑的，而是在歧义与含混间游离，明晰的词汇被添入了晦涩的寓意，它们随语境变化而变化，并力图在简明叙述中使之含有多义。这是孙甘露惯于使用的写作策略。他还喜欢在一种文体中加入其他文体元素，诸如在

随笔中加入小说、评论或诗歌的笔法，或者相反，使之尽可能地饱满、隽永和意味深长。这是我喜欢他作品的理由之一。对此，我需要加以小心辨析。

在他的许多随笔中，曾多次涉及上海这一主题（我将会谨慎地适当地援引）。但他每一次触及上海时总有点欲言又止，似乎他更愿意在一种比喻的层面上谈及它，当言及他个人的历史或者上海的历史时，即被注入了一种若即若离的姿态，表明他对此怀有相当复杂的心态。

> 就我而言，上海在过去的一百年中，有四十年是隐含着肉体错觉的，其余的六十年，则是一个镜像式的幻想体。因为我所无法摆脱的个体的历史，使上海在我的个人索引中，首先是一个建筑的殖民地，是一个由家属统治的兵营，一个有着宽阔江面的港口，一个处在郊区的工人区，若干条阴雨天中的街道，一个无数方言的汇聚地，一个对日常生活充满了细微触觉的人体，一个把纳博科夫所谓“遵循优雅通奸的伟大传统”和毛泽东式的农民解放溶为一体的地方，一个能指。



十分奇怪，对于我的出生地的幻想，仿佛有一个时间上的锈斑似的顶点，虽然我在迷宫般的旧城中见过几百年前的城墙遗迹，但我的充满幻想的视线始终在二十世纪的短暂百年内转悠，再往前，那是一个古代化的现代，一个在英语中尚未将 to Shanghai 这个动词视作以强迫和欺诈手段雇佣水手的同义词的时代，肮脏、糜烂和混乱就要同殖民者一同到来。此前，那个遥远的乡村中国的上海就像绢上的墨迹，意味深长而又无以名状。呃！这个在我今后的生活中还要不断修改的想象，却出乎意料地像是一个所指。我们置身其中的生活因为感官的作用时常令我们迷惑，而一个遥远的过去却稳定地散发着仿佛是传统的光芒。(《时间玩偶》)

在这份简短的关于上海历史的回顾中，他敏感地先将殖民地、外来者、方言的汇聚地，置于文本的突出地位，为得是要突出上海的无根特征，以及它所带给人的置身于其中的时时流动的感受。此中，他植入了个人经验中的对上海的印象，它们是纷杂的，令人惴惴不安的，如同那条

弥漫而来的浑浊的江水。接下来，他在谈到外滩时，用了一个奇特的比喻：

> 外滩，上海的标志、心脏和边缘，那个被不厌其烦地四处展示的建筑群，曾经有两年时间，我在厕身其间的一所学校里念书，这使我有机会从它的背面观察它，从它缝隙般的街道眺望荒凉的浦东，黄浦江上漂浮着的铁腥味，着火的巨轮以及来访的各国海军的舰只。当我叙述这一切时，年代的顺序已经被打乱，因为我想着意呈现的是一幅由记忆连缀的图景，一些由语言的音节带来的触觉，由此与长久以来弥漫在我心间的莫名的沉默相呼应。
>
> 这是一个令我有一丝诧异的地方，它是这座城市的形象和象征，但又是如此地外在于它，仿佛悬挂在体外的心脏，在某处支配着这个城市的生活、经验和想象，即使我每日行走于其间，在某些时刻，与某些人、某些事在此相遇，依然只是没有奇遇的旅行，依然只是观光客的浮光掠影般的遐想，即便是本地人，它也给你一种过客的感觉，它只是明信片上的风景，或

是你的私人的照片上因曝光过度而令你目眩的背景。
(《时间玩偶》)

《时间玩偶》是一篇相当长的（估摸着约有七千字）、也是他相当重要的随笔，它几乎代表了孙甘露的典型的看待上海的方式。在此文中，他对过去的上海进行了想象，而这样的想象只能基于二手资料，来自某部影片，或者某种意念，时间在其中穿梭，由童年而追溯到过去——那个三十年代的旧上海，途经旧照片、旧影像或旧乐曲，然后再次回到自身，回到上海的中心或边缘，那颗“仿佛悬挂在体外的心脏”。记忆与影像混杂着，在一种特定语气的叙述中流动，它们在肯定与否定之间纠缠，尖锐而又感伤，词语在四处扩张，像架起了心脏起搏器。描述变成了纸上的又一次迟缓的旅行，在某些地方逗留，或者略去某处。而那个游历者的身影是虚幻的，某些地名仅仅是记忆的索引。那个上海是孙甘露印象中的上海。时间飘忽，穿过一些特定的空间，重新聚拢在他的内心。而文本被定格后，则成为他内心旅行的导游图。一个过客般的纷乱感受。

此外，他还在不同时期的不同篇章中，诸如《南方之

夜》、《在悬铃木的浓荫下》、《自画像》、《我所失去的时代》、《永不停息的幻想》、《上海》、《小半生》、《街道》、《小书店》等，以年代顺序跳跃、任由记忆引导的方式，多次涉及了上海，以及他在上海所度过的岁月片段，和由此引发的联想，深切而又细微感受，或者一种纯粹的超越其上的观察。在这些篇章中，他大多数时候，语气总是暗含着叹息。这座城市令一切变化得过于快速，以致你还来不及留念，它们已经从你身旁逝去。你只能独自在心里搜寻某些记忆的残片。这座城市不会因谁留念而将它们保存在原处。

> "有些东西你看着它变化、远去，再也触摸不到了，你的热情无邪的青春已是荡然无存。"（《在悬铃木的浓荫下》）

一份迷惘中的无奈感。他对上海的心态是矛盾的，一边对某些经历过的事物怀着珍视之情，一边又对自己置身其中的世界暗含讽喻：

> 是的，生活以其硕大无朋的暗示力量（深色和亚



光的)，使耽于梦想的人向习惯和清醒现出暧昧的神色，犹如面对一份难以填写的精神志愿，犹如向一名无辜的兔唇者递进去一支名贵的笛子，你所期待的是幽怨的旋律，还是一次冰冷的手术缝合？

时间，漫长而曲折（其中包含了沙漠和茶），我们从中获取的沉思的品性因为陶醉和沉溺而逐渐丧失，归之为更为绵长，更加无以体会的冥想，犹如我无所领悟的微妙的计时装置，或者以墓地作为衬景的用途不明的教堂的洪亮悠扬的钟声。(《南方之夜》)

《南方之夜》（他的另一篇重要随笔）弥漫着一股氤氲之气，像是受到某种激发而作，仿佛是他刚刚告罄的某部作品的余声，随着流动不息的思绪轨迹继续对上海发出征询。其中包含了他的深沉的疑问、某些疑虑、漂浮的感知、混杂的气息、隐秘的激情和忧郁的回望，透露出他对上海的一种纷繁的意念，逐渐滋生而出的一种拒斥心理，像是一首“糅合着谐谑之风的惨痛的挽歌”。在该文最后，他仿佛要与这一切作个了断似的：“当曙光即将来临的时候，当我们对夜晚还有片刻的体会之时，当这座沿海的城市即

将苏醒之时，允许我为你念出这样的台词：‘我以忧郁的自负这样想，宇宙会变，而我不会。’”

这是面对时代快速变化所能作出的惟一一种抵抗的姿态。由此，他逐渐减弱了对上海所进行的浓烈描述的兴趣，像一首乐曲逐渐滑向了渐弱的尾声。在晚近的《上海流水》中，在对上海描述时，他尽可能地使之简约，那些复杂的情感被一些偶尔出现的确切地名所取代，诸如：“从瑞金南路直走，到复兴西路向西，全是单行道。停在茂名南路口，等对面的红灯。”这些地名像是他为某事或见某人路经而过的见证，无论是否具有深切的含义，它们匆匆出现在孙甘露的笔下，就像它们偶然路经他的文本似的。对上海的别样感触，开始被他融入在事件的叙事中，包裹在纷乱杂碎的印象里。这是内心变化在作品中（包括它的书写方式里）的自然流露。

如果你在一个地方生活了几十年，那么多少会有一点惘然若失的感觉，你在那里度过的岁月，就是你失去的最基本的东西。它们像沙子一样在你的指缝间流走，悄无声息。在你叹息它的流逝的同时，你已经



忘却了曾经怀着怎样的心情消磨时间，艰难地打发它们的。拥有与丧失，时光硬币的两面，享有它也就是磨损它，直到有一天它不再流通。(《隐去名字的酒吧》)

四

在孙甘露大部分作品中，无论是有意指认，还是无意识流露，上海，这个光怪陆离的风尚之都，一直成为他笔下的“出处”，成为他小说中人物穿梭的空间，哪怕有时是象征性的。在当代先锋小说家中，他几乎是惟一一个怀着复杂的难言之情始终在描述这座城市的人，辨析它的特点，呈现它的风貌，而同时又在内心疏远它。他几乎从不在作品中赞美它，却又不断地指涉它，显露出他对上海持有的一种特殊的情怀——它们对你的过去有着深刻的影响，你无法摆脱它；但又不能像拥抱情人那样拥有它。这座城市似乎不属于任何人，只是人们的途径之所。而你惟一能拥有的就是与之而生的飘泊意识。这是一种最为深切的感受。“因为飘泊才是惟一的归宿”(《我所失去的时代》)。



孙甘露与上海，或者说上海与孙甘露，存在着镜像式的互文关系，它们相互映照或给予，相互增殖或减损，这是一种宿命般的关联。孙甘露自己也意识到这点，他在《小半生》中说道："我的阅读、写作、经验和无意识，都是为这个上海所左右。"

但在另一方面，他又有一种超离这一切的愿望。那个左右着他的上海仿佛只是一个幻象，如同镜中景象；或者说那是他的幻影游荡在这座城市里，而他的本体一直游离在外，像观看一部影片那样看着那个自我的虚拟者。

> 我曾经幻想，有一天在上海之外的某个地方，在下午宁静的阳光中，全然以回忆的方式书写那个人声鼎沸的上海。如今，这种幻想已经荡然无存，因为我逐渐明白，我一直就在上海之外的某个地方，比任何地理上的位置更远，由时间以外不自知的方式令我无穷地思念它，而缓慢地失去对上海的触觉。(《上海》)

> ……我不由地想起杜拉（斯）的片言只语，"我



生命中的故事是不存在的”，“有过的也不曾有”，或者如艾略特所说的那样：“而你所在的地方也正是你所不在的地方。”（《时间玩偶》）

这是精神上的位移，一种在存在意义上的对位意识的探求，一种内在他性的呈现，心理上的自我扬弃或绵延；甚至还牵涉到一种富含哲学意味的、事物的实在就在其本性的差异中的深邃思索。它们表达了作家与他的时代和他所处的地域始终保持距离的愿望。这一意识所具有的深刻性远远超出了人们的预设。正如我在别处表达过的：一个杰出的作家必须是他所处时代的异类。

上海，一个纷繁之地，寄寓其中的人在心理上都认定自己只是匆匆的过客。你生活在一个相对固定的处所，却有一种漂移的感觉，这不是由于大陆漂移的缘故。本文开篇，我对孙甘露与上海的关系下判断时，在说他与上海的关系是显而易见之前加了一个限定词：“表面上”。现在通过梳理，我发现，我仍然不能，或者说根本不能去掉这个限定词。尽管孙甘露依然身处在这座城市中，预计他还会继续对这座城市做出描述。然而无疑，作为一个作家，他

已经敏锐地意识到存在着自我的差异性，已经具有了这种内在他性的自觉意识。由此，他与这座城市的关系开始变得复杂而深邃起来；同时，这一意识也照亮了他的自我的边界，令他在一条无以名状的路途上逐渐趋向了事物的远方。



目次

读写



电影眉批

事物



演讲

读　写



述　而

此地是他乡。这个句子，我最初是在诗人郑单衣的作品中读到的。我以此为题写过一篇小说和一部纪录影片的脚本，还于一九八九年建议在世界各地到处住的扎西多以此为题写一部小说，也许有一天她会写。

《此地是他乡》和汉译米兰·昆德拉的小说《生活在别处》，书名有着意象上的关联，总之，你正呆着的地方、你每天睁眼所见的生活，总是有那么点不对劲。套用客居德国多年的诗人张枣的理论，“他乡”较之“别处”更具有中文性，我的比较通俗的看法是，前者较之后者更像是个中文词汇，这种说法写着都别扭，一个中文词比另一个中文词更像是一个中文词？我们知道这是基于对翻译语体

的反思，也是迷失在翻译中之一种。

一种语言通过翻译另一种语言，使那个对象臣服了(劳伦斯·韦努蒂)。我们以另外一种语言的方式说着母语，它如何可能？是由于它的语法已经先此表示臣服了？“别处”，这个由于冷战而被再度塑造的文学词汇，因着苏、东事变而来的一些国家的解体，将流亡和离散的主题显著地呈现给我们，令人不由自主地回望（一如流亡和离散的主体对故乡的不可抑制的回望)。在雅典、耶路撒冷、亚历山大和长安等不同的都城所蕴含的文化中都可以找到它悠长的线索；尤利西斯和卡吕普索的故事是其中的典范和重要的源头。米兰·昆德拉在他的另一部小说《无知》中通过分析 nostalgie 一词在欧洲各种语言中的流变及其细微差别，深入地涉及了这一主题。而“无知”可以说是种种乡愁的内在的特征，而正是种种“未满足的回归欲望”(对故乡、母语、传统等等）强化了离愁别绪。

和此地与别处一样，现在与过去也是一对不断驯服与接续的重要主题。回忆者和被回忆者，宇文索安在论述中国古典文学中的经典意象和根本性母题时写道：“正在对来自过去的典籍和遗物进行反思的、后起时代的回忆者，



会在其中发现自己的影子，发现过去的某些人也在对更远的过去作反思……当我们发现和纪念生活在过去的回忆者时，不难得出这样的结论：通过回忆我们自己也成了回忆的对象，成了值得后人记起的对象。”

这也正是一直为思乡所苦的木心的主题，他在《哥伦比亚的倒影》一书所收的文章中，就人与自然之关系孰主孰宾、孰先孰后的论述，于此地与别处、现在与过去之外，提供了别开生面的见解，他写道：“宋词是唐诗的兴尽悲来，对待自然的心态转入颓废，梳剔精致，吐属尖新，尽管吹气若兰，脉息终于微弱了，接下来大概有鉴于人与自然之间的绝妙好辞已被用竭，懊恼之余，便将花木禽兽幻作妖花了仙，烟魅粉灵，直接了与人通款曲共枕席，恩怨悉如世情——中国的自然宠幸中国的人，中国的人阿谀中国的自然？……从来就分不清说不明。”

这则片断，可以看作是木心随笔的题旨和对中文传统的不倦念想。一如宇文索安所说：“要作的是远古的圣人，他们是文明的创始人，述则是后来的最出色的人，也就是贤人的任务。在声称他只述不作时，孔子也在无声地教导我们要以他为榜样，而在这个教导中又潜藏着另一重真理：

如果孔子只作而不述，后来时代的人就会追随这种榜样，而不屑于回忆和传递已经做过的事”，反之，“传递自身变成了传递的对象，借以生存的形式变成了生存物的内容。在这里，我们发现了关于文明史性质的一个藏而不露的真理，这就是，文明所以能永远延续发展下去，最重要的是因为它的结构来自它自身”。

哦，传递、回声、倒影！让我们试着体会孟郊在《秋怀》中所感叹的：

“人心不及水，一直去不回。”



过去的归来

《流氓的归来》令我们想起另一位也是从东欧到了西方的作者，昆德拉。昆德拉的写作其实是两块的，不只是因为他到法国后改用非母语的法语来写作，也因为移民、离开母国经验对他造成的影响。他用法语写作的作品——包括文论和小说，《帷幕》、《身份》、《缓慢》等等（自昆德拉开始，我一直把文论和小说当作同一种东西来读，包括其后陆续翻译成中文的库切、奈保尔、拉什迪乃至艾科，有时候，甚至包括齐泽克的电影和黄色笑话分析。真是奇怪的经验），跟他早期《告别的聚会》、《小说的艺术》、《被背叛的遗嘱》这些在捷克、用捷克文写作的作品有很大不同。



马内阿和昆德拉一样的是，他也离开了母国，移居到了美国。如果移民前的母国经验，与移民后的西方经验，是两个不同的世界，则马内阿的返乡、及将返乡经验写成的《流氓的归来》，联系了这两个世界，相当于把昆德拉在捷克和去法国后前后两边的经验结合起来了。由祖国到西方而又回到祖国，离开与回归，形成了一个完整的圆圈。对写作者马内阿而言，这是独一无二的人生经历。对读者而言，也提供了一个独特的阅读经验。

但返乡并不等于返回离开前的家乡。在时间中，家乡已经变化了，写作者也变化了。经过一个移民者的、流离迁徙的经历，看待家乡的眼光也不同了。马内阿对罗马尼亚的认识获得了一种相对来说不那么情绪化，更为沉静的眼光。书中充满对罗马尼亚那段现实很精微的回顾。这仿佛是一种淘洗的过程。抽离，回归，再抽离，再回归……人在这个过程中淘去情绪化，获得对身处现实的一种沉静的理解。米兰·昆德拉曾说："为了能够听到隐密的、几乎听不到的'事物的灵魂'的声音，小说家跟诗人与音乐家不同，必须知道如何让自己灵魂的呼声保持缄默。"我想有时人生经历正是使小说家获得这样一种灵魂的缄默，



与沉静眼光的方式。

马内阿在美国时，曾经和索尔·贝娄谈到想回罗马尼亚的念头，索尔·贝娄劝他不要回去，但最后马内阿还是决定回去了。马内阿说因为老朋友在招他回去，他说：我是因为“友情的专制”才回去的。“友情的专制”，一个微妙的、放射性的说法，他是为了故人而回去的。人离开了故乡，但是很多人的关系还是割舍不下。就像他在母亲死后九年才终于能回乡上坟。离开是为了政治的专制，回乡是因为人终于还是脱不开故人与故土，这也是一种专制，是与生俱来的牵绊。

至于劝他不要回乡的索尔·贝娄，本身也是俄国犹太人后裔，父母在二十世纪初移居美洲，也是上世纪人类离散经验的见证者。但贝娄毕竟是出生在美洲，并没有一个故土。他与马内阿还是不同的。马内阿的经历是他自己的，最后做的选择也纯然是他自己的。

《流氓的归来》充满了对罗马尼亚的现实、以及脱离开这种现实之后，再以回望的眼光反过来思考、反省的段落；精彩的段落往往在阅读的不经意间缓缓来到。比如说

斯大林时代的建筑，对街景，对过往生活环境的描绘，写得很零碎，有一点“流水”的味道。看上去没有十九世纪小说那种古典的、说故事的结构，但是我们也不能简单地把它看作非虚构的向现实的渗透。今天有些小说，包括奈保尔、库切的作品，读起来像是纪实，其实是一种笔法，我们不能那么截然地划分，说这是小说、那是纪实。马内阿大量现实的观察、描绘，所产生的仍是一种小说式的阅读经验。

二十世纪的历史，带给全世界各个国家的不同经验，成了文学很丰富的土壤。好的作品把一个地区性的经验提取出来，取得升华，把一种地区性的经验放射到全球化的语境当中，成为人类共同的经验。东欧文学如此，拉美文学也是如此。同时我们也可以从个别写作者的角度看，个人的离散经验，透过作品升华，也同样可以为其他国家读者带来体会。马内阿很多的反观罗马尼亚当时的政治、生活、艺术，以及人的关系、意识形态的崭新的东西，未必是系统化的，这些就是小说的经验。

人有时会对周围的现实感受到一种“愤怒”的情绪。



愤怒也就意味着不接受，因为现实背离了人之理想、人之所愿，人不愿意接受这样的现实。马内阿对母国罗马尼亚的现实与过往经历，当然也有许多不接受的地方。但我读《流氓的归来》的感受是，经过离开与回归的经历，经过书写，他把过往罗马尼亚的现实、欧洲的现实、东欧的现实以及欧洲小说的传统，都接受了。你在阅读中可以感觉到他心绪的起伏，一会儿沉浸在一种很深的感情里，因为这是他的生命，是他自身的一部分，经验性的东西。不能因为它太糟糕了，就不要了，割不掉的。但是人会愤怒，不接受现实的时候就感到愤怒。到了马内阿写《流氓的归来》时，或许他的观点、理念不变，但是从他的叙述你可以感觉到，他把这部分作为历史接受下来了。

这接受是怎么完成的？肯定不单纯就是感情。比如说，我老了，我就坦然接受，我没办法了。肯定不是的。因为如果是那样的话，那是很无奈的。马内阿让我们感觉到的接受，是充满了复杂的感情，伤痛，与回忆。以这样一种叙述来讲，我觉得说“平和”都太简单了。就像以前说肖邦不是伤感，而是富有感情。内含着丰富复杂的感情而后表现出来的平和，和一开始就心平气和是不同的，整理之

后，复杂的心绪的过程都会成为厚度的一部分，只是不再那么激动了。只是没有什么不可接受了。

好的写作和好的阅读是共通的，都会令你有一种“微微的激动”。你要是很激动，那就乱了，什么也干不了了，读不了也写不了。你要无动于衷，那也写不了读不了。读《流氓的归来》就使我感受到一种“微微的激动”。我相信马内阿写时也是“微微的激动”的，不是激烈的愤怒或感伤。

《流氓的归来》尽管是一个回忆录，它的结构（目录），在“第一次归来”后面，注释般地在括弧里写着：“小说过去时”。这个我觉得都是意味深长的。

昆德拉后期的作品经常强调“乡愁”，分析了“乡愁”这个词在欧洲各种语言中的变化。“乡愁”这个概念是从古希腊的神话、荷马史诗来的，说的就是：“回不去”。因为回不去，所以激发了种种想象与回忆。而马内阿最终回去了。前面说过《流氓的归来》综合了昆德拉去国之前和在他国换一种语言写作的前后两种经验，因为他回来了，流氓归来了。归来之后以归来者的眼光面对乡愁。

我读的时候想到马尔科姆·考利写《流放者归来》的



欧洲经验。

二十世纪人类历史创造的许多复杂的离散，伤痛是肯定的，但是它让你获得了一种距离。

譬如，他说到一栋“斯大林时代的公寓楼”。我确实看过那种建筑，你有一种直观印象的话可能就会有特殊感受。接着他说：“不，斯大林时期的建筑并没有那么高。”但是，马上他又接了一句：“然而，它还是斯大林式的。”噢，这个经验很奇怪的。就是，他开始在分析那种很精微的感受。不是说完全沉溺在愤怒和痛苦里面。

《流氓的归来》的结尾也很有意思，是归来的归来——是马内阿返回罗马尼亚后，又再回到美国纽约。他搭乘飞机回纽约的途中掉了笔记本，他询问航空公司能不能找到，心想“毕竟，我坐的是头等舱”啊。又说“我回美国的头一夜过得并不愉快。疲乏，惊慌，愤怒，烦恼，虚弱，后悔，内疚，歇斯底里”。为了什么？就是丢了个东西，丢了个笔记本。

然后：“回美国的第一个早晨也好不了多少。十点，我的恐惧得到了证实。十一点，它们再次得到证实。十二点，

一个恼怒的声音解释说，没有找到失物的希望了，但如果发生奇迹，它将被送到我家。家，送到我家的地址，当然是在纽约。是的，上西区，曼哈顿。”丢笔记本看上去是件小事，但是马内阿的焦虑与不适是时差性的，一种经验和感受的错置。

这段叙述跟奈保尔《幽暗国度》的结尾有异曲同工之妙。奈保尔结束在印度的旅行，回途飞机上小孩很多，在过道上跑来跑去，大声叫喊。一个西方旅客说，怎么那么倒霉，每次坐飞机都碰到这种人，然后他招手叫小孩过来，说：“唉，小孩，你们到外面去玩好不好？”

我觉得这个共通之处并不是偶然，其中都有移民者访问母国后，再次回到西方世界时，心中一种幽微的、说不出是什么的，不适之感。

法国诗人马拉美的侄女一直对他说：我有很多好的思想，我怎么就写不出东西来呢？马拉美回答，作品不是用思想写的，是用词语写的。我想这话正揭示了“真”和“美”的关系。

马内阿的书中捕捉了许多尚未成形的东西，碎片的经



验，全部呈现出来。就像他说他回去参加他母亲的葬礼："九年之后，我终于出现在我母亲的葬礼，以及我祖国的葬礼上。"这读起来就像诗一般，也具有诗一般的感知的迷惑性。

虽然马内阿的写作反映了罗马尼亚一部分的历史，但他的作品不是像历史专著写作那样，把不稳定的东西清晰地逻辑化，上升为一种稳定的东西。而是相反地，充满了不稳定性和产生歧义的可能。昆德拉在《被背叛的遗嘱》里面写到过，小说的历史不是人类的历史，小说的历史就是人类试图从这个大历史当中挣脱出来的一种努力。这个努力确实就是我们在马内阿小说式的回忆里看到的。尽管这本书不是传统意义上的小说。

引用马内阿自己的话："现在，更多的时间已经流逝。你已经了解了自由的欢乐与悲愁。你已经接受了流亡者的荣耀。这正是你在那个距纽约不远的乡村中的令人愉悦的地方对朋友们所说的。你告诉他们，你最终接受了自己的命运……"就这个意思。但是"你还在继续谈论模糊性"。模糊性是什么呢？就是"集中营、流放地以及流亡的模糊性"。

援　引

当个人见解被不加注明地袭用，微小的得意和恼怒就会升腾起来；这大概是报刊文章无法进入学院进阶体制的原因之一：那些冗长的附录和索引不是毫无缘由的。

而大师们的意见太过独到纷繁，影响波及之处很难不留下痕迹，说他们毫不在意大概也算恰当；承上启下正是他们工作的重点所在，舍此，幽暗而又能量充沛的想象世界将长久地陷于毫无头绪的混乱之中。

依我个人的口味，有三位卓越的美国教授向读者伸出的援手最为趣味盎然：埃德蒙·威尔逊、莱昂纳尔·特里林、哈罗德·布卢姆。他们的思想为我们厘定布满荆棘的阅读之路，那些文学运动的方向、作家的个人倾向和思潮的流



变，如果未经他们的思考，差不多就是未经思考的。

此处简要介绍的是埃德蒙·威尔逊的《阿克瑟尔的城堡》，一部从象征主义入手，研究或者说为我们揭示叶芝、瓦莱里、普鲁斯特等大师作品所暗示之物的犀利透彻的“导读”。它并非笼统地用象征主义的梳子把所到之处扒拉一遍，而是如象征主义强调的那样“每种感受或感官和每一刻的意识都是独一无二的”。

其中论述普鲁斯特的一章,对中文读者最有启示意义。《追忆似水年华》，这部被谈论最多，被阅读最少的长卷，终于有了令人心悦诚服的向导。

批评家如小说家一般形容普鲁斯特是个“有着忧愁而动人的声线、哲学家的头脑、萨拉森人的钩鼻、不合身的礼服、仿似苍蝇复眼一样看透一切的大眼睛的细小男子”，而“他的天才的吊诡之处”在于“能够把怪异的人物打造成一个有着英雄般比例的形象”。读者不必再担心那必要的冗长和貌似散漫的篇幅；因为“在书中开篇数页就介绍了小说中几乎所有重要的人物。他不但埋下了情节上的每一条伏线，还引入了每一个哲理性主题……所有人无一例外都抱有某种未满足的渴求和落空的希望：他们全都因为

自己的理想而病入膏肓”。

援引是因为出处所携带的信息包涵了更丰富的寓意，甚至使理论具有形象般的感染力，就像埃德蒙·威尔逊分析的普鲁斯特笔下的斯万时写到的，避免“可笑而悲哀地把欲望当成自己久已疏忽的美学追求”，而是如普鲁斯特般意识到：“对某一形象的回忆只是对某一时刻的痛惜。”

对写书评的人来说，“形象”和“时刻”意味着更多的回忆和更多的痛惜。



我爱我不了解的事物

大约是在上个世纪八十年代初，我大约二十出头的年纪，脑子里满是混沌的念头，饥渴、犟头犟脑，在街边的书店和市区图书馆里瞎转悠，为新书的墨香和旧书的霉味、为“迷惘”之类的字句所蛊惑，试图为自己的年轻冲动寻找成长的通道，偶然的，看到普里高津的这部著作。

首先，《从混沌到有序》这个书名吸引了我，“混沌”二字令我心向往之，仿佛为我内心的混沌找了个伴，它所简约阐述的有关耗散结构的理论，像诗歌一般占据了我。确实，那个时候，以及后来的很长时间，这些对我来说相当艰涩的理论著述，主要就是以它的诗歌般的美感影响着我。



即便以今天略有进步的我的理解力来说，笼统地讲，晦涩的理论——有人认为是由于翻译的原因使之越发晦涩——因为我的一知半解，只能以半理解半感受的方式向它探询艰深之美。

并非我有什么殊异的特质，能够在任何未明事物中发现诗歌之美。坦白地说，时间再向前回溯，在我的青少年时期，在我最早接触到的康德的一本有关宇宙起源的著作，（你看到，虽然也是我的阅读的起源，我却连书名也已记不起来了。）就使我陷入了（注定的）感知而非分析理解的“歧途”。

它们塑造了我其后的对晦涩事物的爱好，就像舞剧《红色娘子军》塑造了我对芭蕾的热情，《高玉宝》塑造了我对穷孩子的同情，《海港》塑造了我对上海和工人的认同，《朝霞》塑造了我毕生对小说的爱。

它们是我的阅读的基石，我的写作的向导，我的看似有序其实依旧混沌的认知的奠基时刻。

坦率地说，“耗散结构”这四个字，和“普里高津”这四个字，具有某种诗歌的韵律和对仗之美。这种理论的摘要，虽然我今天依然能够概而言之，令我能够就不同尺



度空间中发生衍变的事物有一点基本的概念，但是它的逻辑之美，它的艰深，如同其他通俗娱乐之于我的感官，比如动作电影的不可思议的动作场面,使我持续地沉溺于此。

我爱我不懂的事物，爱我不易透彻了解之物，爱阅读上的难点,并且爱对其不完全的克服。虽然晦涩令我徘徊，使我止步不前，沮丧，盲目，但是最终，它们使我趋向于透彻地了解世界的渴望。

真是奇怪，或者说，真是奇妙，晦涩之物，朦胧之物，教我趋向于世界的深处，使我享受思考之愉悦，永远向着不可征服出发，并且以此建立对世间万物的敬畏之情。

也许，这就是秩序得以建立的起点。

小说之无用

一九二七年，德国历史上“短暂而璀璨”的魏玛时期，移居瑞士多年的赫尔曼·黑塞出版了被后世称为他的创作中期代表作的小说《荒原狼》。那一年，海德格尔的杰作《存在与时间》问世，茨威格在慕尼黑发表了纪念里尔克逝世一周年的演讲《再见里尔克》，而在里尔克去世的一九二六年，格罗皮乌斯设计的“包豪斯”校舍在德绍落成。两次世界大战之间，“黄金的二十年代”，魏玛共和国正处于彼得·盖伊所谓“对完整性的渴望”之中。

这部被托马斯·曼誉为德国的《尤利西斯》的小说，有着一篇纳博科夫《洛丽塔》式的序文，详述一部文稿的来历，“陌生人”哈里·哈勒尔是《荒原狼》作者姑母家



的房客，书稿因此得以面世；宛如受托编定《洛丽塔》的马萨诸塞州的小约翰·雷博士，他的表兄克拉伦斯·乔特·克拉克，刚好是那个饶舌的亨伯特·亨伯特的律师。总之，故事是由亲戚那儿得来的。

小说家不是以说笑话来逗乐的，他们的寓意蕴含在结构之中，供我们细细玩味，寻求那会心的一笑。当然，这类独白式的小说，通常表现的是极度的内心冲突。“黑塞专家”福尔克尔·米歇尔斯认为：黑塞举家迁离威廉二世统治的德国，直到第一次大战时，他才能将“政治的德国”以及“家乡”和属于“语言文学的德国”区分。他曾因对抗政治人物所标榜的德国，被贴上“叛国贼”和“吃里扒外”的标签，乃至声名狼藉。其后，他和妻子先后接受了心理治疗。

如黑塞在《荒原狼》中所写道的：“只有在两个时代的交替，两种文化、两种宗教交错的时期，生活才真正成了苦难，成了地狱。”那种“经历过灵魂死亡”，仿佛生错了时代的感觉，其实是因为生在了两个时代的交替之中。

在时代交替的缝隙中，镶嵌着渴望永恒存在的所谓不朽者，虽然他意识到“人是永恒的整体这个观点是错误的”。

但是他依然在莫扎特的《嬉游曲》和巴赫的《平均律钢琴曲》中找到歌德式的“神圣的欢乐”。

允许我挪用我们这个时代时髦的论述方式：这个敏感的遁世者，隐逸在乡间的欲望主体，深刻揭示了个人和时代的紧张关系，预示了文化在不同时代的基本处境，再一次宣告了小说的无用！



跑来跑去的兔子

二〇〇四年圣诞节前后那几天，我随赵长天等作家在纽约短暂逗留，准备前去康涅狄格州拜渴马克·吐温的故居，顺道参观一下闻名遐迩的耶鲁大学。一天傍晚，接送我们的司机走新泽西那潮乎乎、满是锈蚀构件的隧道，穿越曼哈顿，把我们拉到街边满是杂草的佛邋修。司机去找他的上司理论出现了歧义的行程，我们疲惫地在寒风中吸烟等候，这时有人说起前些日子发生在此地的逸事。说是有一个来自上海的漂亮姑娘，辎重队般拖着她复杂的行李，被投放到离我们站着的地方不远的一个类似的街区，出租车扔下她扬长而去，她四下一看，哭嚷道：册那！这就算纽约啊，早晓得就伐来了。



说这事的人并非是要臧否当地的城市建设，本意只是想让我们解解闷，但是在黑夜中，这笑话却像小说一般令人感觉沉重。冥色四合，我们钻进车厢继续上路，旅行车慢慢掠过看不太清的街边住宅，根本无法从中印证约翰·契佛笔下的纽约郊区，更别说由约翰·厄普代克涉笔成趣的美国小镇了。

文学作品中得来的印象，只能汇聚成关于那部作品的理解，要想到现实中去一一印证，结局大概不外乎前面那个姑娘的遭遇。我们从别处得来的关于异域的信息，都经过二度以上的筛选、剪辑和整理；而在文学作品中，作家已经替我们做完了这一切。所以，我说，可以把厄普代克的兔子四部曲看成是写给美国中产阶级的《追忆似水年华》，在比较两者的叙事和对象的关系之外，着重想说的是，兔子是由厄普代克多年的观察、经验、回忆以及写作汇聚而成的，并非是照相式的美国生活的实录。附带的感慨是，多年以来，某些中文读者已经不把小说当小说看了，并且由此得出结论，读不到好小说。

现在，最好的小说来了。

当然，其实它很久以前就来了。我最初读到的厄普代



克的作品是刊载于《世界文学》上的短篇小说《音乐学校》，时间大约是二十年前，那沉郁委婉的表达其后只在纳博科夫作品的译文中领略过，那是一语成谶似的经验，一个短篇，就令你终身爱上一个作家，迷恋他，为他的作品所蛊惑。稍后，是被收入二十世纪外国文艺丛书的长篇小说《马人》，以及随之而来的被形容为描写换妻生活的《成双成对》，最后，国内关于厄普代克的介绍被搁置在重庆出版社出版的兔子系列第一卷：《兔子，跑吧》。

我在各类杂志上零散读到厄普代克最初发表在《纽约客》和《花花公子》上的文学评论，他的评论文字使我们得以对后者另眼相看，也使我们对他的作品中的性描写所造成的影响略知一二。曾经有一位小说家朋友问我，对还没读过厄普代克的人来说，他这部书是不是有在写逝去的美国的意思？以我对美国的以偏概全的观感，美国是不逝去的。那里的人大概不知道什么是普鲁斯特式的逝去。美国的本质是安妮·鲁普式的，残酷的美国，那才是真正美国的，那里的人最终是在安妮·鲁普式的坚硬粗粝中溶解，安妮·鲁普笔下的人物和环境可说是美国内部离散的产物，她才是把地区性的经验提取出来，放之四海的那个美国人，相形之下，厄普

代克无疑是一个老派的美国作家，我对他大部分作品的热爱，有为安妮·鲁普那两册薄薄的怀俄明故事所动摇之虞。

毫无疑问，好的译文是由伟大的翻译家呈现给我们，但是，容我赘言，他们也就是呈现给我们好的译文，而非凭空创造一个厄普代克，不然的话，上海或者北京的周边小镇，将有自己的厄普代克。我的意思是，好的译文有足够的资格令我们借此向原著致敬，巴别塔的历史或者说虚构的历史正是以如是纷繁的面貌令我们沉醉，令我们绵绵无尽地遐想。

通常认为，厄普代克的主题乃“性、宗教、艺术”，他在《兔子归来》一卷中的引言，恰好令我们得以虔诚地深思他的作品以及他的作品的译文：

> 弗拉基米尔·阿·沙塔罗夫中校：“我正向对接口移动。”
>
> “联盟”五号指挥官鲍里斯·弗·沃利诺夫：“慢点来，别太猛。”
>
> 法塔罗夫中校：“花了我好一会儿才找到你，现在已经套上了。”



遥远、陌生和昂贵

杰里夫·马丁在他的地理学思想史著作《所有可能的世界》一书中曾经写到："人类与其他许多动物一样，将地球表面的一些特定区域作为他们生活的空间；而且，和其他许多动物类似，他们也会为觉得别人生活空间上的草看起来可能更绿而苦恼。山丘成为生活空间的阻隔，好奇心促使他们去探索这一区域之外的地方……然而，这远远没有将所有可能的世界都描述出来。"

着眼于人类发展的历史，我们对自身的理解正是在对我们置身其中的环境的观察中发展而来的，这种种观察历经希腊、罗马的荷马、希罗多德，中世纪的基督教旅行家马可·波罗，乃至当时虽然与西方相互隔绝，但是在研究

方法和概念上却存有很多相似之处的——我们的祖先——中国人的研究，最终得以形成我们今日关于世界的认知。

人类的先贤，将书斋里的沉思和对高山流水的探访、记录，昼夜比照，一直将目光投向地球表面曲率的尽头。这一点，在今人的生活中，几乎难以复现，我们的目力为各种人类的构筑物阻隔；另一方面，广义的地表，虽然早已为人类发射的绕地卫星所覆盖；然而，人类对自己有能力抵达的地方，并非全然知晓。

微观而言，当一只狐狸对人类说："请你驯服我吧！"多少会在你的心里激起对动物的童话般的友善之感，这种感情并不只存在于圣埃克絮佩里的著作《小王子》中，这位曾在高空俯瞰地球的飞行员所体会的，你也可以在意大利摄影师安特尔·迪奈尔的照片中读到。当你间或遥想非洲大陆上的珍禽异兽时，你是否也会像一个探险家那样思考令科学家头疼的问题："斑马身上为什么要有条纹？"当你为可可西里自然保护区的藏羚羊牵肠挂肚时，在巴库巴的莱凯蒂公园，正有人为那些被用于动物交易的黑猩猩重回自然生态而殚精竭虑。麝雉，也许你是第一次听说这种鸟，它看上去就像是一次离奇试验完全走样以后的产



物——它的造型仿佛由意见纷纭的多个设计师七拼八凑而成，它们到底是鸟类还是爬行动物？

与此同时，在世界上还有许多与都会经验相异其趣的族群生活，并将逐渐消逝于鲜为人知的地方：最后一支北方游猎民族——亦渔亦猎的鄂伦春最后萨满将面临后继乏人的境地，云贵高原的腹地，一个隐蔽的大岩洞里迄今生活着一群穴居人，内蒙古最后的游牧人家已经踪迹难觅……

这些在我们个人经验之外的事物，这些千百年来以其独特的方式繁衍生息的族群，并不因我们的无知而停止其自身演化的进程，他们远不只是旅游者傻瓜相机里一帧呆照所传达的那一点异域风光。深究其细处，更丰富更令人惊异的生命秘密会向你涌现，令你反观久已置身其中的日常世界，令你在更广泛的视野中发现世界之奥义。

宛如经由旅行家张骞所描述的穿越中亚到布哈拉，然后到波斯和地中海沿岸的陆路交通，运往西方的桃子、丝绸和蚕，以及从地中海带回的苜蓿、小麦和葡萄。这些我们日日所需的平凡之物，曾经是多么的遥远、陌生和昂贵，如同你将要在这套人与自然丛书中所读到的内陆或者边陲

的风俗、动物和自然的故事，从《狐狸佛雷德的故事》、《动物江湖也凶险》、《最后的游猎部落》、《乡野有傩》中发现千百年来一直和我们休戚与共的潜在关系，以你的注视向我们置身其中的世界垂询、问候和致意。



流浪或者在路上

这个题目指涉了杰克·克鲁亚克的两部作品，上海译文出版社新近出版的简体字版《达摩流浪者》和在国内出过多种版本、在上了点年纪的读者中更有名的《在路上》；就这两部作品所述的内容而言，把它们看作是一部作品也不算太过分，虽然《达摩》一书充满了对东方神秘事物的近乎盲目的崇拜，但它那稚气（并非指作者的年龄）而随便的口吻，在旅途中边沉思边东拉西扯的做派，和《在路上》如出一辙；从作者将此书题献给寒山子可见，书中所述基本可以看作是匿名版的美国诗人形迹录，加里·施耐德、艾伦·金斯伯格等一一化名登场，在旧金山的某个画廊里过量饮酒之后，发布他们被视作诗歌文艺复兴的“嚎叫”，



或者被回译成汉语时显得颇为稚拙的唐诗。其实，如克鲁亚克自己说的，后来他们已经变得倦怠了，已经变得有一点“口不对心”。

纳博科夫有一说，似乎专此布达，他认为“有些颇上了点年纪的作家，对自己的天赋过于自负，或对自己的平庸过于满足……尚在中途，他们就对自己注定的命运一清二楚，或是大理石一隅，或是石膏壁龛”。总之，较之他们早年的激情，他们后来的写作更像是从身后的历史回望前尘，那种轻舒缓叹，从容中带着一点顽皮，阅之令人顿生莫名的感慨。

译文社近出的奈保尔著作《魔种》,一般可视作《半生》之续篇。对照克鲁亚克上述两种著作，颇可玩味。奈保尔是那种大可为自己的天赋自负的作家，他晚年的封笔之作仿佛出自一个作家的盛年，他书中的殊异观点你或许完全不赞同，但是，这就是那种被称作写作和人生教科书的作品，他向你展示，那被分析过无数次的人心，如何献出你陌生的一面，那对沉闷人生的叙述如何渐渐地在你面前熠熠生辉。他像一位年轻人那样看待自己的一生，而克鲁亚克仿佛一个老年人那样看待自己的“半生”——那放浪的



年轻时代。

这大概是一个早熟的东方人向西方寻求答案和一个早衰的西方人向东方寻求解脱的艺术结局，艾伦·金斯伯格当年在《嚎叫》(《达摩流浪者》译为《哀号》)开篇就为那一代人后来的命运写下了箴言："我看见我们这一代精英被消耗殆尽……"

我们知道，《达摩流浪者》的翻译以及书中唐诗的回译，译者自有匠心，我们甚至在上个世纪八十年代以后的中国诗歌创作中，就能趣味盎然地发现唐诗回译的微妙影响，如同埃兹拉·庞德翻译的汉语诗歌影响了罗伯特·布莱、詹姆斯·赖特、加里·施耐德诸美国深意象主义诗人，上述美国诗人的作品中的大量中国意象又"润物细无声"地滋润了高歌猛进年代之后的委婉的汉语诗风。从一个高度概括的诗歌年代终于纳入一个只讲细节并且歧义丛生的诗歌年代，东方和西方的艺术交互影响的历史终于使文化复杂性不再被简化为殊死对立的异端。可悲的是，这些影响并非始自今日，而对其的认识似乎需要玩笑般的反复被澄清。就像克鲁亚克所说："走到哪儿都一样。"他听见自己的声音在"空"中这样说，这个"空"，在他的睡眠中

几乎是可以具体拥抱得到的。

垮掉的一代作为历史运动已渐成往事，以今日视之，当初拨动一代人心弦的那份焦灼的体验，也已逐渐沉淀成作品的叙述成分，它对后代读者产生影响的方式也由对同时代人的情绪性的言说转换、聚焦于文本研究的对象。那些曾经活跃的生命渐行渐远，令人感佩或扼腕。



毛尖的乱来

在那本译名为《见证》的传记里，执笔者伏尔科夫在有关肖斯塔科维奇担惊受怕的记述之外，回忆了时任圣彼得堡音乐学院院长的格拉祖诺夫的一则轶事：说是若有人找，碰巧这位著有感人至深的小提琴协奏曲的大师不在办公室，打开窗户瞧瞧大街上哪儿围着人看打架的，人群里一定有他的身影。《乱来》里的毛尖，亦有此一好，她对街头巷尾的关注，丝毫不逊于她对电影的研究。说起来，摄影机对准的也不外乎乱糟糟的街头巷尾。

写毛尖很难，研究身世跟不上她那些挖电影的论文，模仿文风学不来她犀利泼辣的杂文时评，给她作序简直是自取其辱。好在这本“乱来”的书，我粗略知道些内中事



物的出处，便就手说说它是怎么乱的。

好多年前的某个酷暑，中午时分，上师大通往食堂的水泥路上，走来一群冒汗的教授，陈子善、罗岗、倪文尖、雷启立，以及编外的王为松，华师大的精英半数在场。开的什么会我已经完全忘记，那是初识毛尖，今天这个学生模样的老师兼家长，彼时是一个学生模样的学生，她在尚未回归的香港研究早期黑白电影，和她后来印在陆灏《万象》上的文字彼此般配，在一个素净的黑白世界里行走，虽然那是一个时常颠倒黑白的世界。

这本《乱来》所涉及的事物要黑白分明得多，也可笑得多；不是因为分明而可笑，而是因为太过分明而可笑。而那些最可笑的人物，多半都由她的朋友出演，这可以视为爱电影的衍生物，朋友们借此获得了比现实生活更加戏剧性的人生，他们甚至希望自己就有过那样电影式的遭遇，以此和这个绚烂的时代保持平衡。

本书中，毛尖选取的视角有时候是小区保安式的，她从门房或者某户人家的窗口观察保姆、陆公子、沈爷、宝爷以及宝爷的变体——大宝和小宝；白话叫做她借小区保安的立场观察这个“兵荒马乱”的世界（“兵荒马乱”和



后面的“鸡飞狗跳”的描述出自木心的《上海在哪里》)。她的立场是平民的，场景通常是喜剧性的，结局多少是悲凉的，你可以感觉到，那双打字的手是愤怒的。这是我们爱毛尖的原因，她为我们代言，说出我们的喜怒哀乐，说出我们这些介乎保安和保姆之间的老百姓的基本处境，说出在通风很差的大楼里用MSN聊天的族群是否真的得以脱离这个“鸡飞狗跳”的世界。

当然，在本书更多的文章里，毛尖是个大学老师，就是出席了境内外大量学术会议，同时被部分学生认为是花钱雇来陪伴他们度过上班挣钱前最后时光的那类人。她以历史研究的兴致打量在社会缝隙里喘息的街谈巷议，在冠冕堂皇的高头讲章里发现荒谬可笑之处；她深入浅出地为“张爱玲”运动去魅，同时在普罗大众的辛苦生活里发现简单淳朴之美；她的趣味保证她在影史中勾画出人所未见的线索，并且从不故作高深；她惯常从日常所见着手，见证当下生活中滋生的写作及其价值。她将诗情画意藏匿于谐谑调侃之中，仿佛对自己的聪明才智完全无动于衷。

毛尖的文章为随笔写作作出了别开生面的示范，在老朽和幼齿，滥情和冷漠，故作高深和不知所云间提供了感

性的道路，在奢谈鲁迅和奢谈时尚之间接触生动坚硬的现实,为活生生的此刻留影,并且梳理出“明日帝国”的夕照。

毛尖是个天才率性的作家，知人论世通达晓畅，她风趣的文字甚至使她谈论的世界看上去比实际上要有趣得多,借她的“乱来”我们稍稍厘清杂乱的思绪,借此在“小团圆”中遥想所谓的“倾城之恋”。



小野丽莎

小野丽莎传达的并不是什么殊异的经验，实在只是自然诚恳的声音，在父亲的酒吧里成长，对街坊四邻和街道的点滴感触，对兄弟和家乡的感怀，女儿的情愫，很适合芭莎诺瓦的节奏和曲调。仿佛在痛苦时饮酒、歌唱和舞蹈，在阳光下或者夜晚的灯火中欢乐。如同巴西人在踢球，即使在赏心悦目中包含了失败，也没有侥幸赢了时的愁眉苦脸。如同音乐史上对肖邦的评价：“他不是伤感，而是富于感情。”

作为对照，此地的流行乐坛，不论什么乐风，基本上是一些长不大的小孩子在哀叹失恋，或者就是上了年纪的歌手在吟唱宇宙般不着边际的东西，要不然就是沉浸于对

过往岁月的纠缠不休。总之，缺乏成年人的态度和声音，比如斯汀之类（我指的并非歌词的内容和歌手的年纪）。问题是，此地也没有可观的青年文化，如果不算上吸毒、绯闻和行业丑闻的话。不过这倒也符合一般对流行音乐的定义："它涉及的是欲望，而非人的基本处境。"

爱欲并非错误，只是太多的不成长或者错置，甚至使老年人也得掐着嗓子而不能自然地歌唱。我的观察可能失之偏颇，可是流行音乐歌颂的不就是自弃式的各执一端吗？如是，能带来丰富多样的异端也就罢了，可是众人执的似乎是同一端——挤在空气混浊的包房里吼叫，或者在看不清眉眼的广场上假唱，自怨自艾的核心意思就是——我怎么这么倒霉！

·

人生在世的难处，我们粗略地知道一些，但是音乐不是让我们日趋世故的，它所追求的，一如傅聪爱说的："贝多芬追求了一生到达的地方，莫扎特生来就在那儿了。"

那东西，小野丽莎的歌声里也有。



罗大佑的《童年》

从罗大佑的这本《童年》看，这个敏感的、尖锐的、有时候甚至是激烈的歌手，来自一个祥和宁静的家庭，有一个教养适度的童年，一个孩子所有的嬉戏和忧伤，他都平静地沐浴其中，你可以看见，在缓缓流动的岁月中，逐渐孕育了什么。他的家庭影集和他个人的解读，都源自一个周正、传统、典范般的中国家庭的日常生活，而他的才华使他呼应了四十年间中文世界的变化。

在他的图文集中，我几乎看见了我的家庭、童年、憧憬以及成年后精神上的经历的变异，我猜想这也是许多人和他的音乐产生共鸣的原因。他几乎是无意间就抓住了你。那时候你完全不知道他是谁，最终他成为一个时期无法忽



视的声音。

如果允许比较，在某种意义上，罗大佑是另一个洛尔迦，不同的是，他把洛尔迦吟唱的爱情，替换为童年、青春和岁月，或者说人生之爱。就此而言，他是颇有几分古风的，感物伤怀，吟风弄月，但是国家社稷总是占着较重的分量。乡土、家园、城市、社会，这一切总是在他的谣曲般的旋律中盘旋回荡，这是一个说中文的男人在歌唱，而非人们惯常所见的边失恋边娱乐的男孩……

他的音乐总是可以在不经意间俘获你的耳朵，哪怕你没有完整地聆听过，一如我们的童年，不断地在我们的记忆中，片断地、招魂般地闪现。



像奈保尔那样谈论奈保尔

《作家看人》这部猛一看东拉西扯的书，紧密得令人窒息。就像它的副题所提示的，论述的全是关于观察和感知的方式；从作家的角度思考写作及作者，素材之于作家的意义，作品产生的背景及其局限。上述文字空洞得好像什么都没说，类似奈保尔这本书的自序，简约地打他外婆那有混凝土柱子和瓦楞铁顶棚的住处说起，他写作之初的困境，他的第一本书，他对写作的基本看法。如同他大部分作品的开篇，总是从平淡无奇处说起，甚至不在乎你忽略它似的，如果这时候你放下它，那么你就错过了一堂精妙的写作课（较之纳博科夫、博尔赫斯、卡尔维诺的同类著作毫不逊色），抽象地说，你就错过了惊涛骇浪——这种省略的句式，恺撒在谈及逃往



莱茵河的维尔毕琴纳斯人用过："他们被处死。"奈保尔解释说，罗马帝国时期的读者会自己加上鲜血。

在家乡

这位写过《河湾》，出生于加勒比海西印度群岛的作家，开篇谈论的是出自同一片海面的（圣卢西亚）另一位诺贝尔奖得主沃尔科特（他的肤色要比奈保尔深一些，获奖也比奈保尔早一些），这一地区背景以及最初的文学抱负，令奈保尔写下"虚荣的无害池塘"——加勒比海倒真不是个小池塘——这样的话，我们把这看成是无害的玩笑好了，不必非要理解为出自海岛风景的童年经验的反射。即便这环境深邃如沃尔科特的诗句："暮色中划船回家的渔民意识不到他们穿越的静寂。"

奈保尔认为这种"细节之上再加细节"、"写显而易见的美"的方式，通过"夜间诗歌唤起谦逊中的含糊性，为事物撒上回顾性的光辉"。沃尔科特在"那里的声誉，都不是作为一个几乎被殖民地背景扼杀其才能的人，而变成一个留下来的人（其后被选拔去了美国），在别的作家都



逃离的空虚中找到了美”。也许是诗人“以绕过这种空虚”而绕过，我认为依然可以被视作海岛经验的产物，因为广袤的大陆你是无法绕过的，比如印度。

奈保尔对沃尔科特诗句的精妙分析微妙地反映出他作为一个散文作家对诗歌给诗人带来的世界性声誉的复杂感受。“诗歌是种很遥远的东西，一种矫情，在寻找稀奇的情感和唱高调”。而且沃尔科特“有点像是鲁宾逊，却带着一个当代‘星期五’的痛苦”。大海中孤立的海岛，孤立的鲁宾逊或者沃尔科特，他的感性超越其上，却感受着土著仆人（星期五）的痛苦，“我，在我皮肤的监牢中（‘黑人血统实际是隐性的’——《半生》)，正是在我开心时却又受罪”。

他拉拉杂杂地扯到沃尔科特。同时，作为一个同样具有世界性声誉的作家，使他意识到：“普希金对俄罗斯人有多么重要……我当时便是如此推崇沃尔科特。”基本上，他对诗歌的理解如何在日常的感受中被揭示，深具洞察力的奈保尔还是保持基本的判断。没有被他“所受的教育”，“带进专业或者职业上的死胡同”。他的文体之微妙、优美，使你产生仿写的冲动，而且在你不经意间确实影响了你。

读时令你产生一种此刻别人尚未领会的微妙之感，我不知道那是不是错觉，而正是这种不知道令我莫名地愉悦。

他真正显示了一个作家如何因随笔的叙述而获得了论文的严谨，他以精妙的模棱两可所揭示的明晰、曲折和深刻，一如他的尖酸刻薄，令人折服。

本节的意味深长及趣味还在于他随后论及的三位次要的特立尼达作家，其中一位即是他的父亲，那位在《神秘的推拿师》、《毕斯华士先生的屋子》及《半生》（*half life*，台湾的另一译本将其命名为台湾式的《浮生》，这一浮，倒是完整地盖住了奈保尔写作中一半的寓意。若以政治不正确的观点看，台湾的版本倒是更应理解出自在文化上彼此从属的海岛——特立尼达，并在另一个海岛——英国锻造的奈保尔的隐衷。这一点其实可以悬而不论，德里达的办法是加括号，奈保尔本人提供的解释是“这种文学上的困境，也以各种方式影响其他方面，大的国家由于政治或者其他原因，使得难以写出真实情况。所以加缪在一九四几年时，可以写阿尔及利亚而不着阿拉伯人一字”）中化装成各种形象一再出现的人物。

另外两位，埃德加·米特尔霍泽和塞缪尔·埃尔文，



理论上是为了过渡或者引申至奈保尔的父亲而做的铺垫，前者是个混血儿（让我们来设想一下他相异于沃尔科特和奈保尔的肤色），后来移居伦敦，结局是令人震惊的悲惨自焚，据说是往身上泼透了汽油。而后者在写了一堆哲学性的啰里啰嗦的小册子后移居加拿大。奈保尔后来还是买了他的书放在书架上，尽管他“受到我们生活贫穷这一观念的影响，尽管作为一个作家，我有赖于人们购买我的新书，但是在我身上，买书就是浪费的观念还是保持了很多年”。

在感情复杂地谈论了前两位故乡的作家之后，看看他怎样谈论他的父亲。实际上，他尽量保持语气平静，但是伤痛没有如语气那样被平静地保持住（在他翻来覆去写过多次以后）。他为他的父亲感到不平，没准他是把自己创作上的成就视作对父亲作为一个未获成功的作家的安慰和补偿。

当他分析父亲的具体作品时，触及了阻碍他父亲写作的更深的痛苦，这痛苦恰是日后成就了他自己的东西——糟糕的殖民地背景，如他嘲笑的埃尔文一再摆弄的老套的黑人社区的过时笑话——在伦敦，黑人无助地敲白色的门（无助的！）。奈保尔坚持认为，“写作中存在着特异性，

特定背景，特定文化，一定要以特定的方式来写，方式之间不能互换”。而他父亲将“素材放进他所认为的短篇小说时，反而破坏了素材，例如巧妙的结尾”。对欧·亨利有效的东西，漂洋过海后成了弄巧成拙。听起来似乎是放之四海而皆准的。

写作此书的奈保尔，以灵活的角度和多变的修辞刻画他早期记忆中的父亲，此时的回望已经是他部分克服了初到伦敦，和他父亲通信时（《父子之间》*letters between a father and son*。你可以看出此间、本地或者大陆出版的《奈保尔家书》以奈保尔之名寻求微乎其微的市场，是多么远离了奈保尔出版书信集的初衷）那故作高兴的抑郁语调，对文体的征服部分地修饰了早年生活的伤痛，也许他在潜意识里以此平衡沃尔科特的成功和父亲的失败——在他父亲的写作中，所不愿面对的痛苦。原因在于，“如果我们在一个有写作传统的地方生活过，自白式的自传也是种写作形式，我父亲就有可能不会这么耻于写自传。在特立尼达，历史上有那么多暴行，写个人痛苦会招致嘲笑”。作为对比，沃尔科特的“黑人诗歌中，有种诉苦的传统，跟布鲁斯音乐一样”，“从诗歌的角度评价比起来，更侧重



详加解释，以证明诗人的痛苦和愤怒，接纳年轻的沃尔科特的，就是这种传统”。

阅读中，我间或会想，如果像奈保尔谈论沃尔科特的诗句那样谈论奈保尔，语带仰慕而又不无讥讽之意，是否更符合谈论这个固执的作家的意图。而不是像他的父亲那样，“定下高目标，然后又降低目标”，以至于偏离了目标。我之欣赏奈保尔，不是因为他文学上的现代性（或许可以被称作时髦），不是因为少数族裔和迁徙这类时髦（或者也可以被称作现代性）一概被拔高为流亡、上升为离散。

在异乡

接着，必然地，我们来到了英国。在这一节，倒霉的是安东尼·鲍威尔，这个说话很有仪式感的名作家，同样逃脱不了他的奚落。伊夫林·沃，以及彼时在报纸杂志乃至 BBC 供职的编辑，也被捎带着调侃一番。一个叫戴维·霍洛维的《每日电讯报》的编辑，负责刊发鲍威尔撰写的书评，但是背地里却对奈保尔声称要出钱请鲍威尔别再写了。这些人凑成一堆，也是咎由自取，奈保尔自己说

的，“作家跟写作对象是绝配”。

读完此书，读者真的应该考虑不要轻易和作家交朋友，如果是杰出的作家那更应该惟恐避之不及，问题是普通读者如何选择呢？人们有兴趣的不外乎那些特殊的写作者，如果是不入流的，人们何苦操这份心。

奈保尔一直为安东尼·鲍威尔写作中的讲究而惊异，但是到他认真读鲍威尔的作品时，发现他“写作上越来越不讲究，一切都解释过度，写得更加赤裸裸地具有自传性质（和奈保尔的父亲刚好相反）。奇怪地有种新的自负，就像是一个觉得自己已经功成名就的人，现在做什么都不会出错”；“作者（鲍威尔）希望展示他对英国风俗有多么了解。（在《半生》中，奈保尔借威利之口，叙述了英国风俗的令他产生的焦虑，‘在学院里，他样样东西都必须重新学习。他必须学习如何在公共场合吃东西，必须学习如何跟人打招呼，又如何在公共场合不必跟十分钟或十五分钟前打过招呼的人再打招呼。他必须学习如何在身后无声地关门。他必须学习如何有所要求又不致令人觉得强求。’）书中完全没有叙事技巧，也许根本就没有考虑叙事。”对鲍威尔这样的作家来说，这可是极为严重的指控。

在这一大通批评之后，他“沮丧地发现关于他的写作，我几乎没什么好说的，只能虚张声势”。

有些话若不考虑篇幅，实在有必要全文照录，不仅在于奈保尔因鲍威尔的作品而阐发的写作之道，饶有趣味的部分在于这评价所佐证的作家间的友谊，甚至傲慢。而奈保尔的追述，几乎是他早年对鲍威尔仰慕的一种索讨，此刻他已成为他当年仰慕的那种人，甚至比其更卓越。他以无法向读者解释清楚自己对鲍威尔的感情来揶揄鲍威尔的写作——“他在他们身上看到的，比他让我们看到的要多。”奈保尔把对鲍威尔写作的讽刺移作读者不了解他批评鲍威尔的原因，其挖苦之曲折倒是很英国很鲍威尔。

奈保尔如此解释自己这样做的原因，“伟人去世之后，一片颂扬之声，然后有人——通常是个崇拜者——研究他的生平，以撰写他的传记，然后发现了各种各样非常负面的事，易卜生经常使用这种写法”。奈保尔念兹在兹有其内在的原因，他认为“所谓的文学共和国并不存在，每种写作都是某种特定历史和文化的洞察力的产品”。

而鲍威尔在赞扬奈保尔的第一部小说时说，无论有何不足，一个作家的长篇小说处女作有种抒情特点，这是作



家无法再次捕捉到的。这一看法当时令奈保尔激动不已，他此前“从未听到过，体现了深厚修养，如此深刻的文学评价如此轻松道出”，这是他日后一再引用的“很有智慧”的“评论性欣赏意见”，最后只是被他看作是“说得合适而已”。这个来自加勒比海上的一个岛国，自称有着沃尔科特类似经历的作家，真是个难搞的人。

如他自己所说，他和其他人（主要是作家）的友谊，大都是因为某种未知而维系着的——“友谊能够维持如此之久，也许就是因为我不曾细读过他的作品”。他在鲍威尔死后，因友人身份，被要求写些东西才去读了鲍威尔的大作，诸如《伴着时光的音乐舞蹈》，而就此发现，如果鲍威尔生前他就读了的话，他们的友谊可能不会存在那么久。

实际上，奈保尔在本书论及的作家，都是给他以深刻影响的人物，而他之所以以如此激烈的语气，似乎是为了摆脱他来自的“那种小地方”，以及“所有的评论都是道德上的”那种局限。他声言，“我需要的是富有魅力的事物，而非合乎道德的，以此来和主宰世界的卑劣和嫉妒相对抗”。甚至那个令他厌恶的传统背景，“从历史上说，恒



河平原的农民无权无势，曾经被各个暴君统治，经常是被远远地统治，那些暴君来来去去，经常我们连他们的名字都不知道”。

奈保尔能客观准确地看待自己的殖民地“被移植过来的印度”背景，而这经验，部分的或者说主要的来自他父亲的短篇小说，但是，奈保尔似乎不能客观地看待他父亲的写作（这倒客观地反映了他对父亲的感情），他在委婉地赞扬——赞扬沃尔科特时悲伤地批评过的东西。那种面对环境退得不够开，简单说不够开阔的视野的产物——见识上的广度——造就了他。这种东西被他称之为洞察力，这正是他父亲缺乏的。在有一点上，他和他的父亲是一致的，这就是他悲壮地意识到的，“事实上他是在一个没有他的发展空间的地方努力当作家”。

他父亲走岔了的写作之路正是奈保尔走上写作的正道的基础，他又幸运又痛苦地从父亲的写作中发现了方向，这隐约令他觉得父亲似乎是为他作出了牺牲。他在多年后为他父亲出版的小说集撰写了长篇序言，到写作此书的二〇〇五年，他平静而悲伤地写道：“我现在必须承认那些短篇已经没有生命，只是活在我心里。”

奈保尔认为，在他的眼界更宽以后，能够超越自己的小社区，理解沃尔科特（也是他父亲）的需求和渴望，而他自己身上的有些地方，会是沃尔科特难以理解的。

半生，半个世界，奈保尔一直有一半的概念。殖民地、迁徙、大洋之中的岛国（“那是在我们的大家族里，我们自己拥有的半个世界”）、失败的作家父亲、对印度的无穷回望（奈保尔二十九岁时首次从英国前往印度，那时距他离开特立尼达也已经十二年之久），就像另一位印度裔作家拉什迪曾写到的：“我们……是缺陷的生灵，是有裂纹的眼镜……是一种不完全的存在，是偏见本身。”总之，那未曾完整的生命。“在这个失衡的世界上，人们比以前更需要古典作品中的视其一半看法，即视而不见的能力”，以及一定要挖掘属于自己的写作素材，并上升到洞察世界的高度，无不宿命地注明了他现世的处境以及为何如此调侃爱尔兰、德国或者拉美作家在文学上的奇思异想和彼此影响，甚至将雷蒙德·卡佛那简约的写作方式缩略为“装作什么都不知道”。而且，把莎士比亚处理前人写过的素材视为此类写作的孤证（互换相似的东西）。而在《魔种》出版之前被宣称为封笔之作的《半生》中，那个写作的威利，



却持有相异的观点，“他用这些取自自身经验之外的故事，用这些跟自己截然有别的角色，要比他在学校时所写的躲藏自己身份的寓言更能呈现自己的感受。他开始了解莎士比亚是怎么做的了——而这却是许多人大做文章之处——莎士比亚借取背景，借取故事，从不运用自己和周围人士的亲身感受”。在剧作中爱搞脑子的皮蓝德娄曾经忠告读者，作家通常以各种身份说话，他们的“创作谈”（本地的说法，与此配对的还有“深入生活”）时常是彼此对立的。

相对于他隔了一页论及莫泊桑时特意以括弧提示的：莫泊桑总是写一生。（想想莫泊桑那部著名的小说《一生》，以及奈保尔自己的那一部至少也有《一生》一半著名的《半生》。也就是我为什么认为我爱极了的《浮生》，即便它的译名太过文艺腔了。）“他总是详细交代时间地点，就算是次要的角色，也有名字和家族历史。”他在另一处，则嘲笑这种事无巨细的方法，“特别是我们还了解了他们目前的婚配情况，一开始，这样做会令人吃惊，可是后来，这种音乐一结束就抢椅子的游戏就根本不会让人吃惊了”（奈保尔不时向读者展示他令人或莞尔或捧腹的逗趣本领）。他认为，“在写作变得不顺畅，在必须应付难写或者微妙

的地方时，陈词滥调无论如何就会滚滚而来”。他貌似沉重地说，“我当时未能读进去的那部分作家也有责任”。

比如他在批评鲍威尔那套长河小说中，写到某次轰炸大屠杀时说，“作家在处理这种奇观之事时，一定得小心谨慎，对于灾难和古怪的事情，一定要事先埋下伏笔，说人们在战时这样没有预兆的死去是没有用的，一本书就是一本书，一定得有自身的逻辑”。

书中有他作为小说家的示范性段落，似乎是技痒，或者抑制不住地想要露一手，更合理的解释是节奏的需要。比如第六三页，对他给《新政治家》周刊写书评那会儿租借的住处的描写：“……燕八哥到处袭击花园，把赃物带上有窗的屋顶”；或者一二六页，当他围着世界绕了一大圈，坐船接近伟大的孟买之时，对港口的描写“……彩虹色的浮渣”等等。但是只要一转身，他从他不屑的英国同行那儿学来的英国式刻薄，立刻就冒了出来。比如“一个社会不言自明的主题总是本身，对于本身在世界上地位如何，它自有看法，一个变小了的社会，不能沿用原先的方式，即社会评论的方式来写。”“关于即变小了又被写烂了的这个社会”，你猜他这是要干吗？他这是在赞扬伊夫林·沃。



他补充到，写作不能满足于“我也在场”式的叙述，因为“文化程度高的社会自有其陷阱。”

有时候，成功作家的生活无法为作家提供任何可以写的东西，“除了最后他自身的垮掉”。这是在说鲍威尔这头“冬天的狮子”的“平庸的完美”，“不是说平庸的最高层次，而也许是平庸到了极点，达到一个新高度”。奈保尔大概是最刻薄的在世作家了。他从一个岛国跑到另一个岛国，英国式的幽默对他大概也是“素材”式的。

《芽中有虫》一节读之令人感慨万端，宛如一具好的机体慢慢品味就将你积累的品味逐渐地唤醒，重新充盈你的知觉。

关于安东尼·鲍威尔的这一篇却令人一时语塞，好像一下子拔开下水道的塞子，因为杂物太多（都是些好东西的残留物），期待中的一泻而下因为纠缠如发丝的伦敦往事反而在吱吱声中堵住了。

当然，纵观奈保尔一生（我只好暂时置他半生式的写作于不顾）的写作，显而易见的，他有理由骄傲地谈论他的经历，并且捎带着扬起的尘土。以九十一岁高龄辞世的酷评家伊丽莎白·哈德威克在为《河湾》撰写的评论中，

归之于奈保尔以“僧侣的口气，批评作品中人物的滥情和虚妄”。

在故乡

此节，我们终于来到了无可避免的印度，来到奈保尔的起源，他的魂牵梦萦之地，多次往返，倾注了大量笔墨，他在童年时对“和个人有关的印度”近乎一无所知的地方。

只是由一个早年在他外婆院子里做床垫的沉默寡言的人口中，听说过一座火车站。“他能想到的印度只是一座火车站”，奈保尔说，“因为它比较大”。这些来自印度的劳工“对周围具体的世界没有感觉”，就跟本节开篇谈论的以苏里南印地语写作的拉赫曼，“对时间流逝没有感觉，或者说无法表达出来”——“他身为一个作家，给了我很多，但是他对很多事情闭口不谈（是否令你想到奈保尔的作家父亲）。他的这种沉默，跟他在实际生活中的沉默是相对应的……就是带着不需要定义的东西生活。”甚至很像是“长篇小说的读者读着读着就忘了前边的，所以那位做床垫的人，也生活过，也忘了”。



我们随着这个终其一生，“从未失去对于世界的天方夜谭式的观念”，奈保尔解释说，“即孩童式观念”，“那种把印度看作一个神奇国度的观念在印度遥不可及时，会一直保持下来”的拉赫曼，（在他的“自传中，一点也看不出打动了尼赫鲁的那种穷困的迹象”，在他的笔下充满了巫医式的奇迹的印度），进入本书的重中之重——穆罕达斯·甘地（“圣雄身上有着圣者式的不合逻辑特点”），以及作为甘地部分行迹目击者的赫胥黎（他三十岁时对甘地的描述，几乎是此后世界所通行的甘地的标准像：“个子瘦小，裸露的肩膀上披着一块围巾，剃过的光头，大耳朵，脸盘很像狐狸，形象惹人发笑”）和尼赫鲁（他逐渐“学会了自我评价的艺术”）。

这些大大小小的人物，或庄重，或卑微，以他们对印度的广泛的观察或者以偏概全的谨小慎微的写作，衬托着奈保尔对甘地的评述。

无法设想不谈印度的奈保尔，就像无法设想不谈甘地的印度。而在奈保尔看来，世人对甘地的肤浅了解，加诸印度时更甚，“我们中的有些人正在成为真正的殖民地人，染上殖民地式爱幻想的毛病，编造祖先和过去，以弥补我



们此时自身的无足轻重之感”（我不由得想到大陆和港台地区在张爱玲去世后对她的无穷无尽的缅怀和塑造）。

奈保尔着意挖掘甘地由家乡而英国、而南非，最后转至迈向海边的抗盐税的步行，条分缕析最终造就甘地的卑微痛苦的一面，申辩世人对甘地的误读，并以甘地身后的一个自诩的继任者维诺巴·巴维（作为本书的尾声，他被描写为一个冒冒失失的“有着放屁一般的无辜”的蠢人）对甘地的模仿，他根本不能体会甘地的历程，无法想象甘地初到英国时，“不知道怎么样才能立足，觉得自己即将溺毙”的近乎窒息的感受，这感觉大概就是奈保尔刚到伦敦时的感觉。

就像那部由英国人拍摄的甘地传记影片一样，在奈保尔看来，甘地是一个经历了伤害的人，指出这一点并不奇怪，重要的是，他还提到了“另外一位印度人，佛陀，他和甘地都经历了伤害”。“佛陀的悟道,晦涩难懂”,实际上,在奈保尔眼里，甘地的如他的白色披肩（好的衣服几乎带有道德意味，他尊敬那些尊敬衣服的人）一样明白的经历也不是那么好懂的。甘地的反抗，较之奈保尔认定标志着现代小说真正形成的巴尔扎克的作品中的拉丝蒂涅，“爬



上巴黎公墓的小山，俯瞰这座著名城市的‘蜂房’，向其宣战，这是种不真实的宣战，甚至在拉丝蒂涅发誓时，他就能尝到嘴唇上蜂房里的蜂蜜”。而甘地，“他的政治性和他的灵性难以区别，他的嘴唇上，从未真正尝过蜂蜜的味道。”

在一个一九二〇年间，“农民会将陷入泥潭的汽车抬了出来的地方”（抬的是尼赫鲁的汽车，在一部描写周恩来的中国影片中，也有类似的细节，并配以令人百感交集的音乐）。奈保尔也许终其一生都会忧虑那个甚至印度人自己都无法深入的印度，“显而易见的印度式的杂乱无章，他想知道在印度，是否外表只能是外表”。

这是一个“上茶的女人为了表示礼数更周到、更热情，用手掌抹了一圈杯沿，还有人捧着灰色的碎糖前来，把糖倒进茶水里，而且那人礼貌到底，开始用手指搅拌糖”的“热情而盲目”的世界。

未知何处

奈保尔在遥远的故乡绕了一圈之后，返回了稍近的欧

洲，与英国隔着海峡的法国，看看从来都是被奉为现代小说楷模的福楼拜。还不算太突兀，书中有一处“挂着产自印度的锦帐”。奈保尔认为他在《萨朗波》中犯下了错误。

对比《包法利夫人》之简约和出自观察和感觉的成果（奈保尔不厌其烦地分析了夏尔深夜被叫去农场主家出诊的经过，连带着和摔断了腿的农场主的女儿一起寻找他掉在小麦袋和墙壁之间的鞭子——以前用牛的阴茎做的马鞭。非常具有现代性）和《萨朗波》之抄来的繁琐（福楼拜自称这部小说是研究了两百部相关著作的结果），而且由于“福楼拜的超然，在读者和他所描述的之间竖起了一面障碍，这是遥远的戏剧”（奈保尔动用了较之福楼拜更加古典的作家，恺撒、写《金驴记》的阿普列尤斯，乃至西塞罗）。也呼应了前述奈保尔对作家必须从自己的环境及传统中寻找属于自己的素材的看法，那些来自二手材料的，对遥远世界的想象，即使出自福楼拜之手，也只能等而下之。

奈保尔认为此时的福楼拜像是“宴席上的贪吃之人，桌子上的什么都要尝一尝，任何一道菜也不能吃得真正开心……后来也未能对任何一道菜消化得够好”。事实上，



奈保尔总结到，“很多细节加深了艰涩叙事中的不稳定性”（本该大段引述在奈保尔看来福楼拜失控的叙述，但我此时不敢使本已冗长的书评更加冗长）。究其缘由，“作家越是感觉不自在，就越是努力，使出浑身解数来证明他的观点。看到他如此深受其累，你会抱以深切的同情”。奈保尔笔下的那个语气是自我祝贺式的早期的自我宣传者福楼拜，完全背离了奈保尔“给文学中的现代敏感性下的定义，在衡量世界时，调动所有知觉，而且是在理性的框架内这样做——所谓更具个人化的观察及感觉的方式”。

这和萨特对福楼拜的研究相映成趣。唉，人就是一股无用的激情（萨特）。

在这本耗时一年零三个月写成的书的结尾，奈保尔在考察印度独立六十年后，海外印度人“人均一部”自传体式的长篇小说写作后，疑惑这究竟是“老式的印度式的自吹自擂”还是“新的印度文学的觉醒”，实际上，他认为“印度依然被隐蔽着”；十九世纪那些有过海外居住经历的俄罗斯大师则不同，陀思妥耶夫斯基们“是用俄语为俄国读者写作，俄罗斯是他们出版和拥有读者的地方，是他们思想发酵的地方”，而“印度的贫穷以及殖民地历史、两

种文明的谜题至今仍然阻碍着身份、力量及思想的成长”。

最后，允许我向译者孙仲旭致意！容我赘言，假设他完全翻错了（很明显，这说法是针对没完没了的、通常是幸灾乐祸的纠错运动的一种修辞），那更了不起，那意味着以他的洞察力“错写”了一部杰出的人性教科书。也许，是我一时高兴说岔了，但是，“有时候你口误却不想纠正。你装作那就是你要说的意思。然后呢，往往会开始发现那错误中也有些道理在”——奈保尔《半生》。



电影眉批



金　控

《金控》，德国人汤姆·提克威的新片，曾作为年初柏林电影节的开幕影片被媒体提了一笔，这位《罗拉快跑》、《天堂》、《香水》的导演的这部新片原名 *The international*，是那种令你觉得译名多余的片名，其不必译倒不是因为其简单常见。

主演克里夫·欧文，以宝马广告为电影观众所熟悉，原先期待中邦德的接替者，在《偷心》这类中庸的文艺片和一堆动作烂片之后，一脸碰开的口子，出演了一部重新定义黑幕电影的作品，片中人物停顿、迟缓、沉静的行迹，略有几分《奎拉备忘录》的余韵，这种停顿的技巧正是《奎拉备忘录》的编剧哈罗德·品特的商标性的技巧。同样凑

巧的是，这两部影片的主场景都是柏林，后者在这一点上发展了《碟中谍》及《伯恩的使命》开始出现的冷寂、巨大的充满科技感的欧洲名城的全景。

自邦德系列电影以降，具有全球影响的《碟中谍》、《伯恩的使命》，片中性感美女至性感女友至女友至女搭档，女色元素逐渐淡化，已经逐渐演化成日常居家的形象，及至《金控》中娜米奥·沃茨扮演的检察官的装扮，场景及人物关系都被标定得清晰明确。

就此类影片的动作场面而言，也是一反常态，或者说一反同类电影的俗套手法，一切动作细节都是以最日常的方式展现，开始和结束，不再是惯常所见的耍酷，它揭示了日常乃是最酷的一面。它由邦德的浪漫、碟中谍的飞檐走壁、伯恩的小尺度空间里的近身搏斗，终于发展成抑制性的行动前的停顿，完全日常式的起承转合，特工式的敏捷身手退居其后，它的日常的方式和节奏令人震惊，比伯恩的动作更使你感到贴身，它作用于你的日常经验，信服于它对你的控制，如同信服金钱对世界的控制，这在《金控》中，它被形容为债务，如同随时局不断演化的黑幕电影的构成方式。



以我之见，汤姆·提克威将哈罗德·品特戏剧中的凝固般的、沉思性的停顿，发展为电影中近乎窒息的日常预感，将后冷战时代的危机，平摊给我们的日常经验，因为建筑物的倒塌，交通工具的爆炸，街头枪击，已经使世界不再是两个超级大国对峙时代的群众性的宣泄场面，危险已经转变为移动电话的讯号或者“茶杯上的一道裂纹”。

这部黑幕电影给人最深印象的并非它对跨国银行及政府间的肮脏交易的揭露，这很常见，没有什么震惊效果。震撼的是，这些东西是如何在我们日常生活的场景中上演的，那些震撼性的视角、街景、建筑，使观众像片中古根海姆博物馆坡道上的参观者一样，仿佛古时候的农夫，在田埂上望着皇室的卫队驶过，那光影中闪动的人形，像天边的霞光那样遥不可及，并且震撼着脚下的土地。

时间的灰烬

初次听说王家卫的电影，是张献转述的《重庆森林》，那个年代，香港尚未回归，观片意味着小小的特权，那些未曾谋面的作品只能仰仗想象来揣测，如同《东邪西毒》人物彼此间的关系：曾经……据说……后来……诸如此类；一如山脉另一侧的远方，眩目的天光下，人物的沉思带着些许睡意，语气倦怠，光影浮动间黄历揭去时光的表皮。

这个影像的古代世界，它营造的知觉迎合着我，让我隐约觉得它和《卧虎藏龙》标注了过往中国的边界，一个介于泼墨和白描之间的世界；朝廷昏庸，贪赃枉法之徒横行其中，北方飞沙蔽日，百姓寄情于南方的陌巷曲溪，以避时害。以今人之见，在这样的古代社会中行走，只能以



武侠的方式吧？

情殇乃至习武，正是锤炼隐忍的途径，其中的道理彼此包涵；但是更多的酒，更高强的武艺，更奋力的一击，只是披露了达成这一切的缘由。这是一个连绵的因果注定的世界，一个可以回溯的世界。

我进入王家卫作品的路径与此趋同，无意的，我是从他的近期作品逆序地向前回望，那些男女纠结的故事，无法回避的结局都是彼此间有意无意回避的产物，由此产生的伤痛，仿佛是古代世界逝去后的一个变体：冷兵器的遗迹、血迹和墨迹渐次收干、匣中的秘籍或宝剑、酒和泪水。虽然出于虚构，但是时间的向度和历史的向度、感情的向度都在同一个方向上。

而他的那些时装剧，那些在一个被称作香港的未收回的客栈上演的感伤故事，灵肉缠绕、貌合神离、始乱终弃，诸般由时光雕刻的离散往事，在继续发扬着时间之殇的同时，注入了更多的暧昧、凄迷、颓废和迷惘。

时间将原野上的客栈移作了都会中的旅馆，将对远方的眺望变作了走廊间的徘徊，对日落月升的凝视换作了对墙上一只挂钟的遐想，充满寓意的节气叠化为抽象的数字，

村姑怀中的鸡蛋变为了少妇的腰肢，马背上女人肢体反射的水光终于放平为卧榻上旗袍包裹的身姿。

身体所激发的想往终于变成身体本身，山野间的奔波腾挪归于室内逼仄的辗转沉吟。那个叙事学上的主体，终于由对古代中国的狂野想象缩写为衣冠楚楚的都会写真。时间进入了现代，那个武侠的世界就此终结，王家卫那个影像的现代，仿佛是古代世界的灰烬。



“阅后即焚”

马克·穆勒照常出现在威尼斯电影节的红地毯上，上一回他兴高采烈地跪拜章子怡，此举被读解为礼仪、示好、奔放或者喝高了；这一次则露出一丝忧虑，或许是受到他的近邻、娶了明星妻子的萨科齐所谓世界进入了“相对大国时代”论调的影响，他在忧虑世界电影版图的固有格局吗？一般而言，他肩负着让全世界的电影人、电影媒体高兴和让出钱拉场子的意大利人高兴的双重责任。他的表情似乎在暗示，冲着各方的要求，是该做出些改变的时候了。

好比前些日子，在不远处的柏林，大出风头的奥巴马爱说的：“仅仅更换选手是不够的，我们必须改变游戏。”也许如奥巴马所说，他是要代表人民要回华盛顿；但是有

谁能代表电影观众向威尼斯或者诸如此类的电影节要求什么吗?

如今，电影节比任何地方更像个看马戏的帐篷，原则上它本来如此；挤满了傻笑的明星和凑热闹的照相机，那些黑帮打扮的大佬，在墨镜后面向世界暗示在他们的电影中没有的东西，或者借某个地区的紧张局势来为他们的儿戏似的作品提供秘密的解释学通道。如今这套东西逐渐失效，难看的电影始终是难看的，世界再悲惨也帮不了他们。不过墨镜可以继续戴着，可以让他们像电影中的黑帮那样谈生意——要不只有像科恩兄弟那样，当众一起换一副眼镜，问题是并不是每个导演都有一个镜像般的兄弟，那样做也太不商业了——如今卖得好，要比巴赞或者齐泽克的一篇评论更合他们的心意。

电影似乎已经进入一个“相对电影节时代”，倒不是因为电影节越来越多，影响和重要性彼此削弱，而是由于人们对于电影节越来越冷漠，因为那些前来推介电影时的从业人员，越来越无精打采，仿佛观众还没买票就已经欠了他们似的。这种一次过的玩艺，说起来，并不比当天上摊的报纸更耐读。

在《阅后即焚》的记者会上，有媒体把提问的主题指向了布莱德·皮特还要生几个孩子、乔治·克鲁尼什么时候结婚。对这些问题两位上了年纪的帅哥毫不掩饰他们的厌烦。套用梅德韦杰夫指责北约时的话，现在“球”似乎在观众这一边；世界会怎么样不知道，电影界和观众似乎将要进入一个“冷战”的时代。



"你在看我吗？"

影片《出租汽车司机》中，德尼罗对着镜子，玩他衣袖里滑竿上的手枪时说的这句著名台词，据编剧施拉德回忆，是在片场现编的。原剧本只是提示性的让演员嘴里嘟囔着什么。德尼罗从纽约某处酒吧的生活中提炼出这句话来，脸上带着一丝坏笑，口吻里充满了轻蔑的威胁。

如果你每到一地，只是去为旅游者预备的景点转悠一番，你是永远听不到这些的。招待你的那些职业性的问候，像印制精美的导览手册一样光滑，你会看到全部的纽约或者非纽约。就像妆容整洁的都会悲伤，即便缀满全世界所有时髦的玩意，还是无法掩饰那些赘肉和落寞。电影版《欲望都市》，一部被称为故事片的奢侈品广告，台词很好，



和奢侈品广告里的宣传语一样好，主要的意思基本也就是“你在看我吗？”满足里带着我就玩这最后一把的辛酸。

还有一种辛酸，是令你永难忘怀的。时隔三十年重新被搬上舞台的《于无声处》，宗福先当年这部结构工整、令人震惊的作品，已经在以一种历史剧的方式演出，观众还在为剧中人的命运流泪吗？也许观众只是在为剧中人的感情方式流泪。剧中人已经不在乎谁在注视着他们，他们已经把自己奉献给了为一首诗暗中奔走相告的时代。

语义最为暧昧的是另外一种戏剧，它从才华卓著的个人悲愤开始，逐渐汇入时代的潮流，然后在成功之中沉思自己的使命，这就是我看到的孟京辉，以及在那个年代同样有着惊人才华的张献、牟森、吴文光和文慧，这些试图以自己的体温提升剧场温度的年轻人，标示着那个时代的不同戏剧方向，并且在今天也确实走向了不同的细流。

就剧场演出与时代的关系而言，没有人比孟京辉处理得更为恰当，他最先在一部分人中唤起了共鸣，进而持续地培育了这些歧义丛生的观众，令他们带着疑问伴随着他。他把地区性的经验以反常的舞台方式提升出来，把青年文化中那些不稳定的语言方式以反讽加以强化，对经典作品

的戏仿，对舶来品的挪用，把传统归于它的反面。笼统地说，他不是带着疑虑惦记着观众的反应，而是以德尼罗式的口吻,一开始就带着一丝挑衅。最终令今日的观众“看”到了演员口中说出的那些台词的含义。



眼　福

岁末，工作的人开始惦记着放假和犒赏，人心浮动，就手做个文字游戏："如果"说陈可辛的名作《甜蜜蜜》讲的是"如果"，那么他的近作《投名状》似乎说的是"爱"——马上我自己也疑惑；勉强说，讲的是"如果爱"。这部灰调子的彩色影片，看上去像是对黑白电影的祭奠——在柔弱的须兰和甜蜜的陈可辛手下，众明星杀人如麻，确实需要点一炷心香，祛除年来攒下的秽气。实际上，它祭奠的是爱的剥夺。它终结了我对功夫电影的偏见，通常这类异想天开的电影，基于对真实和历史的"飞檐走壁"式的挣脱来抚慰观众，但是看上去总是在试图取悦沉重的历史。有更南边的报纸来电要选年度电影，我投《投名状》

一票。问题是连“一炷心香”这种话都写得出来，无所不在的张爱玲是绕不过去的，近来连续读到戴锦华和小转铃关于《色·戒》的长篇精彩讲话与精悍网络小字报，还有一些短信体一字师；身体、政治、国族和流言蜚语一应俱全，公众专家众声喧哗，华语电影想不振兴也难。

看着汤唯在《色·戒》内外，于大陆和港台地区来回折腾，“离散”这个中外学术研究的时髦主题，也应该在《色·戒》讨论中被多加运用吧？在年关说这个词似乎不吉利，但是连《集结号》这么悲壮的号声都吹出来贺岁，娱乐业似乎确实显示了变化的症候。冯小刚的新作非常商业，非常传统，乃一代电影人的示范之作。陈可辛的功夫电影制作精湛，寓意深邃。虽然是海外完全升级版，但王家卫的《蓝莓之夜》依然可以看作是简本小资生活手册，尽管诺拉·琼斯的嗓音里还留着《纽约之歌》中的几分诧异。

年底上映的这几部意志坚定的影片，令其他电影人此前一年的心血近乎白费，尤其是天才的姜文备受争议的《太阳照常升起》，或有遗珠之憾呢？

东张西望至此，有点人困马乏，好在年底有林奕华的话剧《包法利夫人们》为我们压惊，爱玛的困局为课堂上



学生的俏皮话所稀释，十二个年轻演员在舞台上喜不自禁的表演，那种感性，那种现代性，为内地演员所无。爱拿名著开玩笑的伍迪·艾伦也写过一个拿福楼拜说事的作品，盼望出轨的库格麦斯先生，借助布鲁克林一位魔术师的中式橱柜，一跃蹦进了包法利夫人的卧室……上海真是个大码头，有令全世界雀跃的剧场、舞台和银幕。观众有眼福，说起来也没什么好遗憾的了。

电影，你的名字叫“作家”

韩剧在中国内地刚开始风行的那会儿，有一次遇见张建亚，问:干吗呢？他说:拍韩剧。这是他抖机灵时善意的一面，彼时他正在北京郊外替韩三平拍戏；脚本由杰出的阿城写就，阿城先后参与的电影作品蔚为壮观，即便如此，作家电影的时代似乎还并没有开始。

现在一声“作家电影”开张，本意大概也不是要对新浪潮或广义的作家电影进行语义分析，对接或对冲（眼下这个词很时髦）五十年来两拨相异其趣的电影人的努力。人们从中发现了什么商业或艺术上的征兆？

历史表明，很多命名活动在给那一时代带来诸多艺术上的歧义时，也给后人廓清商业真相带来不小的困难，但



这正是伴随电影工业分类进而分级出现的问题；在剪干净的《色·戒》被充分观摩之后,没被剪干净的《苹果》被禁映了。现代社会的原则有时候是这样的，有害的不是做了什么，而是被看见做了什么。电影正是为“被看见”而诞生的，但是“作家电影”即使被“看见”也是较难被辨认的。

电影这一由小孔中透出光束的玩意儿，说它寄寓了在黑暗中偷窥的冲动并由此引发幻想的喜悦，似乎并非完全是瞎扯。有意思的是，不要说那些阳光下的景致，即便是那些幽暗密室中的曲折举动，一经投射到巨大的白色银幕上，隐秘便彰显于光天化日。

在一段时间里，被污名化为烧钱机器，吞噬大量的金钱而后为观众揪住其中的片言只语拼命耻笑，它只为那些票房明星或者票房毒药而存在,忽然,那些被阿城称为“要饭的”作家，也被要求卷入这动辄上千万的富人游戏，以福克纳和海明威这类好作家在好莱坞的遭遇来看，大概是有什么奇迹将要发生。

观众永远是安全的，坐在黑暗中思考电影背后的那个“作者”，究竟意欲何为？不过他的要求是波动的，如一日之内的体温或者某个时刻的肾上腺素,他有时候要求明晰,

在另一时刻又追慕含糊其辞——仿佛已故的巨星马龙·白兰度的台词；他有时候问电影要真实的生活，得比他楼下的吵架声更真实一些，一转眼又专情于对生活的肆意歪曲：比如永志不渝的爱情；他们是最难伺候的，死命想要，但是不太清楚究竟要什么，所以，“作家电影”不失为一种尝试——明确地给他一种争论不休的东西。万物皆有其名，梦枕貘在《阴阳师》里写道：“名字，带有咒的本质……名称正是束缚事物本质的一种东西。”



上海公园

倒推二十年，这大致就是我想拍的电影；进出电梯，上楼下楼，有一搭没一搭地碰杯饮酒，语焉不详地谈话，在街上晃，在车里发呆，到来和离去，短暂的逗留，park上海或者说在上海 park。

情绪上类似《迷失东京》，只是表演不似那么喜感。并非导演不喜欢喜剧，也许他在潜意识里认为青春没什么可笑的，如同他经验到的残酷或者冷漠，要不就是很容易叫学电影的人认同的那些关于青春的经典影像，也许是《四百下》，也许是香港或者台北街头的某些场景。

影片迟缓的叙述、剧中人有点滞后的成长，加上演员略带生涩的表演，汇聚成某种上海的知觉。也正是这种品

质，令它在感情上多少有些排斥谐谑的成分，仿佛开玩笑就是在亵渎两性关系，不愿承认其中真实的情况就是以某种程度的“亵渎”寄存的。或者说，在人生的某个阶段，离去即亵渎。

影片准确传达着这一切，主人公接着暧昧的电话、与萍水相逢的人互留手机号码、和女同学互相调笑，但是一遇见旧爱，就把世故的外衣脱了下来。这个在感情上长不大的人，在某件事情上可能永远是幼稚的，哪怕他后来像个黑帮那么残忍——陷在出租车里,若有所思地离开某处，置某个牵肠挂肚的女人于不顾。

其实是那个女人背弃了他。他暗自思忖自己是否是个精神上的黑帮大佬，此处的黑是黑暗的黑，他如何能面对夜晚和女人？如此高、如此飘渺——露台之上，天穹之下；如此低、如此屈服——车窗之下，求婚似的屈膝询问那已然消失的感情。

即使昔日重来，只是供他再次辨认曾经受到的创伤。他无精打采，但是看上去像是若有所思，人物就处在约瑟夫·康拉德所谓的“阴影线”，成长的必由之路，危险的道路。有些人便因此死去，那些幸存者只是保存了肉体，



转换投胎于另一个自我。

成长的故事基本上就是过滤的故事，滤不掉的部分成为结石长期贮存在体内；而故事那些滤掉的部分，通常还会带走背后那个更为广大混沌的世界，那些被称为社会和历史的忽明忽暗的部分，那个终将令剧中人疲惫不堪的现实。令他不再有整块的时间无所事事，直至最终将一切归入遗忘。

这些曾经左右我、摆布我，如今渐行渐远、由上海塑造的感知，由这部电影完全地揭示出来，告知我未尽的电影梦止于当止，那部从未诞生的电影，得以使我从不同的立场看待我的过去，而《上海公园》给了我重返幽暗青春的动人时刻。

抵达或者扎堆

有的电影看一眼剧照就折服，比如菲利普·加莱尔的《奥布边疆》，比如文德斯的《帕勒莫枪击案》，相信我，你的直觉不是没有原因的，虽然通常人们没时间演示给你听。

有的电影看完了观众被自己所折服，怎么就能看完呢？比如、比如我们所做过的那些蠢事。有的人拍的电影你永远是要去看的，哪怕他翻来覆去说的还是那点事儿，比如伍迪·艾伦。

有的电影取自于完全不同的历史背景，但是、但是那些炫目的名字可以读作是货品的编号，那是由不同的人钉的同一种箱子，箱子是用来装提线木偶的，由这种东西演



示的历史，看起来非常错综复杂，但是逻辑关系游丝般微弱。好莱坞的习惯做法是诸如《洛奇一》、《洛奇二》等等，那是比较有信誉的商业行为。

我这么磕巴地在说什么？说汉语的影人齐齐在戛纳默哀、垂泪、募款，这大概是他们一生中惟一不允许自己当众表演的时刻，不然谁会饶了他们？但是电影的本质是，表演并且令人信服，通过肢体传达演员心中有或者没有的意念，表达演员理解或者误解的情绪，甚至以没有表情的空洞脸庞把观众引致正确的体验（影史上最著名的例子就是嘉宝在《瑞典女王》拍摄时，毫无表情地对着镜头，被剪辑在影片中被认为悲痛至极）。

所以人们容易质疑那些拍了一部电影就自我升华了的论调，电影之路很难成为救赎之路。如同加莱尔和文德斯这次都被认为直直走在下坡路上。通常，观众总是站在坡下的，大师朝我们渐渐走来，也是毫不奇怪的事情。

肖恩·潘和昆汀·塔伦蒂诺依然在戛纳挤眉弄眼，那不是演技，那是操行。陈冲很稳重，很中年，从她的背影我看见自己的体态。刘奋斗还是那么混不吝。“我不去上海，伤心之地。”这是某天凌晨，看了整夜电影之后他说过的话，

有助于你理解他拍的电影吗?

电影中某些精微的变化需要放到更广泛的语境中去观察，而某些体量巨大的制作借助日常生活的经验便能使其褪去装神弄鬼的外衣。

我是在冒险谈论没看过的电影和不在场的戛纳，但是这风险很低，较之同样不在场的灾区汶川，我们已经贸然发表了更多的情绪性的意见，悲痛是无疑的，但是希望我们知道的不像知道戛纳那么少，那么有限，那么表面，希望知道的不只是善款和物资的数字，不只是晚会上一首电影插曲式的歌所唤起的触动，有比这更持久的伤痛，就像伟大的电影在我们心中所塑造的感情，不会因为事过境迁而遗忘。汶川所凝聚起来的感情，如果能推诸久远，那么，我冒险说一句，那些在汶川地震中遇难的同胞的血算是没有白流。



我们由未知的事物所定义

二〇〇八年底，经过起伏跌宕的一年，历经自然灾害唤起的悲悯和奥运会带来的喜悦，几部画面精致、配乐优美、主题高尚、深入浅出的贺岁电影，使公众于百感交集中，迅速认同此类感情纯洁、道义至上的宣传。艺术作品一般涉及的矛盾、幽暗、充满歧义的人生故事，在百年一遇的巨大悲痛和巨大幸福前，看上去基本是可以忽略不计的。

转至年关，打摆子式的世界前景忽然有了明确的结论，美国次贷危机引发的全球经济海啸瞬间降临。在这个大环境下，二〇〇九年率先上映的几部外片，又将一些严峻的主题带了回来，纠缠人们原本只是想娱乐一下的身心。

改编自畅销书的《朗读者》因为对纳粹历史的精微反

省，使上世纪八十年代曾经引起广泛争议的“好人同时也是好纳粹”的道德困境再次成为焦点；而《贫民窟的百万富翁》则被孟买贫民窟的部分人视为好莱坞肆意歪曲东方的作品。

转回国内，也有些争议围绕着春晚而起。大概是觉得春晚对二人转艺人的净化还不够彻底，或者是我们逗闷子的机能已经适时地完全退化，方言俚语中一些说法也招致了訾议。

隐约觉得，新的一年似乎是舆论道德回归的一年。新年伊始，人们已经在电影与电视的娱乐中交相指责，用紧缩的尺度丈量彼此？

作为受众，我们的处境大概类似于电影《朗读者》中的凯特·温斯莱特，我们勤勉、专注、精力充沛而且私下里交流并不总是那么顺畅，我们是些疲惫的成年人，是精神上时而坚定时而游移的人，是强烈需要那些我们够不着的标准的人，我们的局限使我们依附于那些特别的通道——朗读、春晚或者一切在空间流动的声音，并且视之具有特殊的道德含义。

阅读此文的人，我们都是某种程度上的文盲：语种、



知识、常识、风俗乃至某种理论。如果盲目、褊狭使我们羞愧，无法示人，我们就会趋向于封闭自己，或者就会倾向于将他人的质疑看作道德审判，将俗世看作是道德的对立面。

实际上，我们部分的是由我们不知道的事物定义的，那些令我们不适，使我们困惑，逾越我们的阅历，挑战我们经验的事物，或许正是令我们醒悟的良药；阅读和聆听恰是致使我们完善、宽容的途径，如果有什么事物令我们在“语言的牢狱”中感到不安，没准获救之门正借此向我们敞开。



事　物



遇见拉斯普京

夏天快来了,奥列格又来了。下午去作协见奥列格·巴维金，他陪同拉斯普京一行来访。

一头金发的女诗人罗琴科娃，与六年前在圣彼得堡见到时别无二致，她问我是否还记得她。当然记得，她赠送的我无法看懂的俄文诗集还摆在我的书架上。批评家邦达连科发言时客套地说:《忆秦娥》很像安德烈·比托夫的《普希金之家》。这部俄国第一代后现代主义作家的作品，在上世纪七十年代是以地下出版的方式见读者的。邦达连科谓之“两种文学有平行发展的地方”,这话我勉强能够体会。

俄作协主席加尼切夫面貌依旧，他授予草婴等四位俄文翻译家马克西姆·高尔基奖章和奖状；授予郑体武俄罗

斯作协荣誉会员证书。“不用交会费。”他补充道。

而拉斯普京是忧郁的，他的讲话完全可以他的著名的作品所涵盖:《活下去，并且要记住》、《为玛利亚告贷》、《告别马焦拉》、《活到老，爱到老》、《西伯利亚，西伯利亚》、《下葬》。

见习译员十分疲劳，在他的断断续续的传译中，拉斯普京勾画了一个令他无比忧虑的时代。他说，在很长一段时间内，中国之外的其他国家已经不再翻译真正的俄罗斯文学作品，西方竭力在表现俄国的混乱、负面的形象，对这样的文学进行了大量的翻译。自苏联解体以后，传统的俄国文学不再被西方国家所需要。

他认为，虽然俄国的文学也是多样性的，差异很大，但是传统的俄国文学被推向了边缘。人们缺乏对自己国家的信心，这带来另一个担忧，人们不知道这会持久吗？因为变数比成就多得多，没有谁喜欢落后、往复循环的斗争。

他几乎是半低着脑袋讲述着，神情和我多年前在照片上看见的一样，是那种介于托尔斯泰和陀斯妥也夫斯基之间的形象。他说，在此前的时代，作家经常讨论环保之类的话题，现在谈得很少了，人们对环境的破坏已经习以为



常。他觉得，生活的危机感来自他们本身，国家经历了很多也失去了很多，现在国家是在自我破坏。他不想猜测国家将被破坏至何样，他表示只是关心文学究竟会怎样。他说:“让上帝来决定俄国的未来吧。”

拉斯普京沉痛的讲话，使我忽略了后面博罗金关于网络作家在俄罗斯失败的、没有市场的分析。

会见结束,奥列格送了一张他在瓦尔代新别墅的照片，房子就盖在湖边的斜坡上，窗户正对着寂静的湖面，离我们曾经住过的他那幢旧宅不远。

临别前，大家礼节性地在院子里的普绪赫塑像前合影。我无心参加随后的晚宴，奇怪而急切地回到家里，找出拉斯普京的著作;这一晚，我重回“八十年代”，重逢那个满脑子幻想的我，再见那个对世界满怀敬意的消瘦的年轻人……



今日无事

“当我们回首往事……”建国初期的年轻人多半知道，这出自前苏联作家奥斯特洛夫斯基的小说《钢铁是怎样炼成的》的著名段落，其影响丝毫不逊于其后风靡中国的哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯的《百年孤独》的开篇第一句话：“多年以后……”

前者的语调几乎也就是谢晋电影式的：草原上的牧马人、风雪中用板车拉着爱人的女技术员、看似癫狂的扫街者……他们无一因“虚度年华”而悔恨；至于后者，则可以看作是对谢晋电影的回顾的声调，其千回百转都深刻着年代的印记——我们谁又能例外呢？上述两部小说，一部产生于我们北方近邻的爆炸性的社会变革，另一部则来自



另一个大陆的爆炸性的文学变革。中国读者对它们的热烈的反响，几乎是宿命般的无可避免，一如谢晋电影所带有的时代烙印。

瞻前顾后几乎是所有叙事作品的基本形态，而当作家提笔或者电影摄影机转动的那一刻，我们置身其中的世界如何呢？其时，想象暂时屏蔽了当下的焦虑？也许，我们借以临时回避了无所不在的困惑？或者，世界大概是停止的吧？

谢晋辞世后的一天，电视上在播放关于影片《芙蓉镇》的回顾节目，其中我谈话的部分录制于一个月前，那是为回顾三十年来的中国电影而录制的专题片。我在谈论一个死者，而实际上，我是在谈论一个活着的人。时间，令我们的态度、言辞的含义发生微微的倾斜，也使观众甚至我自己陷入恍惚。

月初，在首尔的东亚文学论坛上，听青山真治说，明年，法国出生的越南裔导演陈英雄会开拍村上春树的《挪威的森林》，这个在写作上颇受日本作家质疑的畅销书作家，在历经多年之后，最著名的作品被搬上银幕，会在观众中唤起怎样的共鸣？他那些最初的读者，也已经步入中

年，而更年轻的读者，似乎并不像春上那般忧伤，不像他需要那么多的爵士、那么多的咖啡，他们看待他的眼光，或许就像今天的观众看待谢晋过往时代的电影，需要对其产生的时代，投以更多的思量。

有些日子，我时时想起季风书园的当家人严博非，在德国汉学家顾彬的《二十世纪中国文学史》出版座谈会上提及的一件事，据记载：法国大革命攻陷巴士底狱的那一天，后来被推上断头台的路易十六在日记里写道："今日无事。"



复兴公园

当我年少时，复兴公园和西区的其他一些娱乐地标一样，意味着上海市民殷实生活的某种心理依赖，但是它离我所居住的郊区营房遥远而又隔膜，在我的想象中回荡着一种业已消散的旧时生活的微弱回声。

岁月流逝，当我偶然在园中穿行，那些零散的片断观察，还是踊跃地唤起我的联想。那几处在夜晚耀人眼目的场所，在阳光下，不动声色地将自己遮掩起来，与公园的浓荫浑然一体，似乎毫无暧昧之意；那些隐匿处的奢华缱绻或可一见，在它的反面，白日的时光，闲逛的游人，无所事事地闲坐在斑驳的白色长椅上，大约忽略了寄存于扶手的精致雕花间的繁复记忆。

左近，马恩雕像在参天绿荫的环绕下，予人更多友谊的追思；身后的儿童乐园照例传来阵阵嬉闹声，草地因锄草机的工作散发出更强烈的清香。午后的公园容易助长某些人懒散、爱遐想、沉溺于那些转瞬即逝的小细节的毛病；有时你也质疑，倾心于自然平凡的事物，安宁是否如期而至？在闲暇荣升为奢侈品的今天，休憩已经变成难得的盛宴。

回溯的话，上世纪初，这块农田曾经被租借作为法国兵营，如今那些夜晚的饮酒者，也许还会于不经意间闻到士兵小心藏匿的白兰地的香味。

这白天的宁静和夜晚的放纵亲密共存的园子，表现了法国古典园林规整的中轴线，雍容的沉床花坛，茂盛的梧桐、椴树和枫香，兼具中国园林风格的山石溪瀑曲径小亭。而最终，是时光以人们难以触抚的肌体从园林间泰然穿梭，从园林工匠的指间流逝，以人们难以企及的姿态呈现于世。

与别处一样，园内的旋转木马拆了又装，周遭高楼拔地而起，世事更替，租界年代只允许法国侨民进入的园子，此刻由一把沙哑的胡琴将记忆唤醒；一些老年人高亢地合唱着，一些年轻人旁若无人地躺在草地上享受阳光，更多



的老人在浓密的树荫下分组对弈。这些随处可见的公园景象，并不时时使人深思；生活也许正是像它表面所显现的那样，了无深意或者意味深长。

无疑，这所公园所处的区域，已然是上海繁华生活的中心之一，是众人急切探访的焦点所在。人们在此寻梦，置业，借此勉力展开未来的生活，饱含着更多的期许和渴望。更多的故事将被后人记取或者遗忘，如同这所公园的故事，在它宁静的树荫之下，感情奔涌。



北京的一部分

七月的一天，整夜闷在封闭的列车里。一大早出北京站，碰上一黑出租，摇摇晃晃拉到北郊。下午心脏就有点顶不住了，这才记起忘了带药。除了间或的锯子锤子声，四下安静，杂货铺两脚人四脚兽一概没有。只好致电徐静蕾，让她来前先去趟药房。

一通手忙脚乱，喝了点凉水，吹了会儿空调，半躺着假眠了一阵儿，徐静蕾的声音就到了：“我来啦！”仿佛战地医院的女护士。见面先递上保心丸，这要是搁电影里，大概属于较差的桥段。

我相当业余地充任记者，听她回答也许已经回答过上百遍的问题，琢磨着从她直接干脆的谈话中发现一点线索，



在编剧王朔和导演"老徐"之间建立正确的联系，对电影的理解也许有赖于此。这个相当老练的演员，由多年前那个稚嫩的学生演化而来，成为一个"理性"的导演，同时能在商业电影中——用她自己的话说——自如地出任花瓶，比如她前天还在香港拍摄的《伤城》中的角色。

她的坦率、明晰，以及于瞬间投入工作的敏感——套用一句套话——给人以深刻的印象。她在细微事物上的热情，使她有能力在现实中捕捉并保持住准确的焦点。

"多年前"，我摘一段我的"流水"："在北京，时事公司投资排《我爱 ×××》，跟王朔一起去看剧组排练……那个寒夜，从亚运村的韩国馆子出来，去青艺，穿过一组复杂的楼梯，仿佛在一阁楼上，剧组在联排。而我——毫不夸张地说，在一旁的椅子上笑得差点岔过气去。遗憾的是没见这戏公演。快十年了吧？今日的明星，那时候还是个没长开的丫头。"

那"丫头"，就是今日的老徐。依我有点模糊的记忆，她是那群被孟京辉扇乎得乐癫儿的演员中，惟一有点游离、恍惚着的。

他们使劲拍打着椅子，摆弄着防风打火机、手电筒，

一字排开，忽然又挤作一团，在巨大的投影前，贫嘴、饶舌、打闹、抓挠，一边演着，一边被自己的表演逗得乐不可支。坦白地说，我笑得有点失态，唾沫被倒吸进喉管里，嗓子哑了；王朔在一旁淡笑，间或跑到楼下的小剧场，去看一眼正在演出的《离婚了，就别再来找我！》

而“老徐”则微微像是一个局外人，并非全然因为是个新手，而好似永远保有着新手的迟疑。

在她看来，她从来就是个边表演边审视自己的演员——即便以斯坦尼斯拉夫斯基这样全然体验派的理论来看，也要求演员保持适度的“理性”。

她是若有所思的，不论是作为演员还是作为一个人，不论是剧中还是在生活里，在她乐呵呵的表情之下，似乎有一个不那么乐呵的人在置疑什么。鬼才知道那是什么，没准儿就是置疑的天性。

也许我是错的，这个“老徐”和她所塑造的人物，彼此映照，来回渗透，互为表里。“她”成为一个镜中的影像，一种投射，或如刘苇在《蜡像》一文中写道的：“既是对原型的恭维，又是一个赠品。”

她并不把《梦想照进现实》看作是一个例外，那只是



她所愿意尝试的任何样式的影片中的一种。你也许可以在电影史或者同时代人的尝试中搜寻依据，但是这部影片确实发端于一个特殊的头脑，一个由北京滋养，既令其骄傲也令其难堪的头脑。它的含义、可能性，只有到催生这种语言方式的土壤中去寻找，而它的衍生物，你终将发现，那是无处不在的。

……每一代人都有自己的故事，但是，这往往在成为艺术作品的源泉的同时，也成了另一代人与之产生精神歧见的源泉。我们在分歧中长大成人，可是那时候我们并不在乎，这正是令人心碎之处。在影片中，被推远了的动荡背景、看似源自创作者的真实经历，实际上，那正是他们的冲动、反抗和美学。

当年，姜文根据王朔的小说《动物凶猛》改编拍摄的影片《阳光灿烂的日子》上映后，我给报纸写过如上评述；我想，这应该也适用于《梦想照进现实》。

捎带说一句，姜文带影片《阳光灿烂的日子》来上海试映时，设宴招待朋友，虽然喝至微醺，依然节制谦逊，

不似日后传说的那么令人匪夷所思。是的，时间会使世间的事物发生偏移，一如光线的移动改变结晶体的反射，即便如此，坊间的传闻，依然使我难以接近事物的真相，也许公众更需要一些淘气乖戾的形象供他们消遣。谁知道呢？

支着录音笔，扯了近两小时，中间找水、抽烟、接电话诸般杂事，彼此觉得把话说干了，一致同意歇了。

天色渐晚，一干人去城市酒店左近的饭馆晚餐，这边正泊车，那边徐静蕾一人沿着街边直直往前走。素面朝天，如放学的女生。那安静的姿态，表示她知道北京是她的，她是北京的一部分。

阿城牙疼，说嘴肿得跟海豚似的，无法“侍宴”，众人想象了一番海豚的模样。在陈丹青、查建英、张锐等赶到之前，我们已将前菜扫荡了一遍。谈话真是叫人容易饿。

此行受《收获》之托，为“一个人的电影”栏目做访问，近四个小时的谈话录音之外，捎带和王朔、刘奋斗看了一宿电影。王朔挺欣赏自己的投影设备，放什么都有一种特殊的暗调子，能使任何影片的影调获得提升。刘奋斗的影片则从头至尾打着“样片”二字，似乎永远处于未完成。



迟　到

话说当年，某作家编剧的一部警察扫荡黑社会的电影在中央戏剧学院放映，字幕在学生中引起了一点小小的骚动；但是，随着胶片的转动，满怀期待的观众开始发出对那个编剧的嘲笑。这是当年在王朔的饭局上孟京辉的妻子对我说的，她就是那群学生中的一个，而那部电影的第一编剧——就是我。

我当然不会拿福克纳和海明威在好莱坞的遭遇来为自己的烂剧本开脱，这么说也不包含我个人对那部影片的臧否，我安慰自己，好歹当时它还卖出了两百个拷贝。制片方怎样看待编剧我不得而知，从我的角度看，除非你自己拍一部电影，否则编剧仅仅意味着那笔通常不能全额拿到



手的稿酬。

日前刚获导演奖的《吴清源》，曾多次听阿城聊起，甚至有一回座中有江铸久芮乃伟夫妇，除了对吴清源棋艺的仰慕，一桌人可说是各异其趣。记得小宝说台北好多人听见阿城的名字立马得扶着墙，但是阿城作为编剧的历程估计也大同小异；这世界上但凡跟电影扯得上的华人，似乎都愿意找阿城问一嘴，我琢磨着他为什么自己不就手拍一部？也许如江铸久说自己一般不上牌桌，因为他不愿意欺负人，是否即便那样他还是没有多少乐趣？

就我所知，王朔、朱文、马原、尹丽川都已经先后完成了自己的电影作品，这些桀骜不驯、充满了奇思异想的家伙似乎在说，一个作家电影的时代正在到来（我们暂且不要书呆子气地在《电影手册》里翻找“作家电影”的本义）。肖全拍摄的影集《我们这一代》中的那批人，差不多都到了说“我们那一代”的年纪了。

不管从哪个角度看，他们拍摄的是一批迟到的影像；并非是因为它们被拍摄、呈现给公众的时机，而是，它们本质上是要迟到的；那些故事、人物，在作家写下他们的瞬间，已经以象形文字暗示过自己的形象，当作家自己通



过摄影机再度显现它时，它的含义中业已包含了转喻，一如过往的时代，它的投影、影像或者遗址，被无限地纪念或遗忘。



手推墙

几日大风，灰沙迷眼，虽说这话透着气候变暖给人带来的情绪影响，但是没有谁会把它看作当日的天气预报。不久前我套用娱乐界的“性、谎言、录像带”引发的新语汇——很老很无趣，亲朋好友喜剧性地将其视作老朽的自况，不免勾起一番自我检讨。

我的同辈人都已步入知命之年，头二十年，大陆时髦知识女性的思想宗师波伏娃还有《知命之年》为译名的小说一册，开篇即说一男人夜里躺在床上，老是一手支着墙，生怕世界乘他入眠塌了似的。这个特别的经验很容易被人忽视，因为公众（包含研究者和看热闹的）通常不大关心个人单独的境况，那时候的词叫“境遇”，眼下人们热衷



的是关系，也就是二人以上的事儿，坊间充斥的访谈和对话即是例证，一个人自言自语基本被视为病症。其实那时候也有个吓人的词叫“他人即地狱”。

这说明了一个情况，这会儿没什么人能够自个儿待着，瞧瞧科恩兄弟那瘆人的《老无所依》，头上仿佛顶着一大片卷心菜叶子的巴维尔，大概就是一个新版的存在主义者，这个黏糊糊的发型部分出自萨特大行其道之后的七十年代。时代在感情坐标乐观的一面挖掘新风尚，奉献给堆满新面料、新光源和新肉体的T台，而把负面的影响留给不修边幅的观众，尤其是那些上了年纪依然不修边幅的人，这些自闭者，自行其是的人，像秤砣一样拽着远去的时代。

诸事都被预言过，这还是比较委婉的说法，被誉为最时髦、最前卫的伦敦，多年前就有一位女性写过一篇作品，题为《来点儿歌舞》，没错吧？连关着的电视机都可以作证。我还勉强知道那些扭来扭去、又唱又跳的生涩或者熟透的脸，至于他们含含糊糊地唱些什么，自周杰伦之后，基本上就不知道了；从他们表演时那健身式的摆弄自己肢体的模样看，也许他们压根就没打算让别人听清楚。除此之外，

所有那些混合着多重复杂元素的设计、影像乃至音响，每一季都传达着明晰的指向，这不由得令人想到近来那些高亢的、悲剧人物般的翻译家的言论所无意中揭示的那样，所有直观的、无需翻译的中国艺术，都获得了世界性的瞩目。

能够被翻译为另外一种语言的，能够含糊其辞着被明确辨认的，大概只是人生中很小的一部分，诸多事物还包含着坚硬的、不被翻译的部分，宛如睡梦中扶墙的小说人物，那柔软而无助的形象。



真正的热闹终于要来了

一来二去，忙着构筑宏大理论的，嚷嚷着招架掌嘴的，忧郁的以及得了忧郁症的，大致要消停一阵了。这回，真正的热闹终于要来了。

职业乌鸦嘴、老谋深算的事后诸葛亮、各派死硬拥趸、永无立场的逍遥看客、又美丽又憔悴的白领啦啦队，都已处在自我动员状态，遥望着那个奢华的、漏雨的安联球场……

啤酒准备好了，中场休息时必将摆弄一番的抽水马桶的把手已经检查过了，各路人马的八卦也已置备齐全，饶舌的、碎嘴的人们有福了，谈论世界杯，这项流汗玩命的运动的衍生物，如抽搐的或者说如星际漫步式的迈克

尔·杰克逊曾经哼哼的，将间歇性地“治愈这个世界”。

作为只认中文的本地人，世界杯基本上类似于真人版的电脑游戏，仿佛好莱坞从连环漫画翻拍的影片，壮观而荒谬。这遥不可及的比赛基本上等于虚拟的比赛。于是，所有置备了电视机的人都上下其手，挤过来掺和这事。实际上，我们是因为传播而狂躁或抑郁——

坦克车般的鲁尼，这位著名的英国病人，悲剧般地受伤，奇迹般地接近痊愈，如果他回到欧文身边，加上英格兰队锋线般的中场，进攻时，甚至比巴西队还多出一名射手。这个阵容基本上是完美的。当然,这并不意味着无敌。

而当人们固执地指出，巴西队并非无懈可击时，它却是完美而无敌的。巴西队是那种即使输掉比赛也不会掉价的球队，一如它反面的另一种球队——即使赢得了比赛还是无法赢得球迷的赞许——多么绝望的营生。

我为之折服的另一支球队是墨西哥队，球员黝黑的肤色，比非洲队浅一些，比亚洲队深一些，似乎是欧洲队的彩色版。在阳光下的草地上,它的“病毒般”的传递渗透，因其迅疾、敏锐，令人晕眩的触球，给观赏者带来极度的快感。



我还要挑选一支绚丽而脆弱的球队，我说的是西班牙队。按我的奇怪的看法，这是一支全中场的球队，它的前锋是中场式的，它的后卫也是；同时，它的中场挤满了能攻善守的全能战士，我会把阿尔贝尔达、哈维、华金、加西亚、阿隆索、雷耶斯、法布雷加斯全部派上场（当然我做不到）。

这是一届中场的世界杯，反正隔着这么老远，我也只能这么说了。捎带着补充一句:踢球能健身，侃球是治疗。



足球的归足球

至今，世界杯这单大买卖，在颂扬或呵斥的各类聒噪声中，按部就班地如期上演，一切都被风度翩翩的贝肯鲍尔安排得井然有序。理性的德国，球风华美的阿根廷队、西班牙队，半睡半醒在场上漫步的巴西队，若干苦力般的后进球队，老谋深算、疯狂掏牌的裁判，基本还是游走在规则的两侧。

而昨天凌晨，在东方，在时差中挣扎的球迷，被声嘶力竭的黄健翔吼傻了眼。相对于地方媒体解说的含蓄与节制，央视五套激昂的叫嚣，仿佛将个人释放的心声无情地从意识形态中抽离出来，叠加在公众意志之上。

这是否已经成为一个事件？是不是已经有人作出系列



解读——这是中国世俗生活中罕见的时刻，是一个试图动摇行业或习俗的固有标准，以歇斯底里的呐喊向惯例的祭献；民间遐想的汹涌潮汐假借足球世界的盛大庆典，挤过狭窄的游戏解说通道，撞击了个人意愿的表达底线。

我想说，足球的归足球，黄健翔的归黄健翔。我们还是回到此岸的游戏时刻。以八卦的愉快观点，个人生活之变故，一己养成之积累，御风而行之愉悦，都会通过媒体的强势渲染衍生为百姓之谈资，而反复的谈论使资料得以幸运地提升为史料，"野史"以其生动性向权威彰显真义，"小说"膨胀为史诗，打喷嚏被释义为时代的病症，一滴水得以见大海，而有幸落入汪洋大海却四顾茫茫，绝望到什么也看不见。

在游戏中沉溺，差不多等于在游戏中死亡，而试图向死亡处打捞游戏的含义，套用时髦的说法，大概就是"娱乐至死"的意思。

在黄健翔高兴地宣告希丁克球队之死的数小时之后，澳大利亚总理霍华德的座机将在中国改革开放的前沿阵地深圳缓缓降落，已经有人愉悦地将足球世界杯冠以足球事件杯之名，但愿穿凿附会之风，不致吹拂眼前这只小小的足球。

橄榄树林里的一阵悲风

当西班牙队落后时，我便在脑子里搜寻洛尔迦的诗句，心想也许写稿的时候用得上："没有早晨的夜晚，于是第一只鸟，死在枝上。"诸如此类。我知道这是遭人唾弃的旧方法，今年由世界杯衍生的中文专栏，抒情路子明显吃不开，博客式混不吝的调侃显得比较牛。除了看人家踢球这一点没变，这世界的其他部分确实全变了。球赛结束，乘兴瞎嚷嚷几句，在其他也正瞎嚷嚷的人看来，近乎是耻辱。这是怎么回事？

好在伟大的劳尔在突尼斯人的门前绝望地一闪——我们知道他也正被瞎嚷嚷的人烦着呢——我们终于可以避免继续悲伤的论调；我琢磨，劳尔当时要是知道这球必进才



怪呢。失误、失当、失措、失败，不正是这个世界的法则吗？为什么在中文的球评世界里，看上去人们正过着一种必胜的生活？至少，人们正以一种必胜的腔调生活着？

克鲁伊夫说，“输球也是足球比赛的一部分”，显然不是要教导我们这些光说不练的家伙，其他竞技比赛是没有输家的；或者按照某种自慰式的理解，输掉比赛没输掉精神；或者干脆就是输球不算输。我代表克鲁伊夫解释这句话的浅显的意思——一如别人起劲地代表穆里尼奥和里杰卡尔德阐述切尔西对巴萨的比赛——约而言之，你的球队水平在对手之上、发挥得也棒，你也可能输掉比赛。这就是足球，一些偶然的东西，一些人性的古怪部分（包括裁判的人性），会跑出来左右比赛。这正是足球比赛的诱人之处。这也就是某些烂队为什么老是对自己没能混进三十二强耿耿于怀的理由。我们组织街坊四邻凑合一支队，跟巴西队赛十场，趁着“肥罗”们需要减肥，没准也能蒙进一个球，赢它个半场；而其他比如篮球就不是这样，同样是一班你的致爱亲朋，跟乔丹的梦一队赛十场……算了，还是停止糟践自己吧。

烂队踢球可以得到钱，但是得不到多少乐趣（我是说

取悦观众的那部分），而烂队的球迷看棒队的比赛为什么还是会冒出来这么多不痛快的念头呢？

有时候，输掉比赛，却使某些人赢得了自己的生活；反过来，有时候，赢得了比赛，却因此失去了生活中愉悦的部分。这大概就是为什么会有人过着必胜的生活，却老是不痛快的原因。



闲话请客

请客是件雅事，且不论背后的动因;但这事一说就俗，就跟谁没请吃过或吃过请似的。

其实并非如人们常说的:雅者见其俗，俗者见其雅;倒是有几分许子东在电视上论王朔的意思，是雅者见其雅，俗者见其俗;好比那些面善的撞见王朔、陈丹青暴粗口。

方言里万世不易的俚俗部分，就跟饭馆隶属的菜系，去掉了，没味!

打小，外婆总是叮嘱我们，吃饭时不要说话，多半原因是怕我们噎着;后来读到“寝不语，食无言”，恍惚觉得找到了出处;其实外婆跟我一样，没上过几年学，那些规矩也就是旧时代的通俗。再往后，开眼瞧见一些外国电影，

就见一堆人围着饭桌聊个没完，刹那解放了幼时攒下的拘谨，私下觉得光吃不聊是很丢份的。吃得好和聊得好互为映衬，好比阿城说从前山民甚至为泡茶而洗水；一壶好茶，茶和水各占一半，没有好水，再好的茶也给糟蹋了。饭局如许，请吃没聊好，就跟没吃好似的。

在家里用饭容易走极端，相对无言和大吵大闹都是常态；但如今国中请吃，说的基本是晚上下馆子：解馋、凑趣、蹭饭、吃冤家乃至鸿门宴。这一餐，功能上贯通下午茶、餐后咖啡、酒吧畅饮乃至宵夜，由华灯初上聊至夜深人静；从前窜酒吧的多，而眼下迟到早退的都是些窜饭局的；这厢儿说谢谢您赏脸，那边儿摞着话说，您这是给我多大面儿啊！嘻嘻哈哈，拍肩膀抱拳；各色人等在饭桌上约见，一手举着烟，一手掐着手机，谁瞧着都觉得筷子多余。烟雾使餐桌上的氛围平添热烈，颇有几分澡堂子的气韵；豪爽的，通常请吃；也有气派更大的，永远吃请。

记忆中最特别的请客，是在圣彼得堡郊外夏宫附近的一个小餐馆，坐落于离火车站不远处的一片树林里；车站上大都是些赶通勤火车回城的工人、学生，饭馆生意清淡，我们一行人边吃边等火车，菜点冒了，剩下不少。有多年



俄国生活经验的郑体武教授，严肃指出这样是不礼貌的。话音未落，那位自我介绍在意大利开过多家餐馆的女厨子真的不高兴了，以为是我们嫌她手艺不好，死活要为我们再免费做一道她的拿手菜，诸位，一大盆意大利式的俄国菜啊，并且看（四声中的第一声）着我们将其全部吃掉……

不再描绘那食物了，下了肚子也就是一团东西。厨娘那满意的脸，我已经淡忘了，但是那个撑啊。

请客吃饭乃汇聚万象之事，有人写餐馆，具名“天下第一楼”，窃以为道尽了世道人情。

这几日股市强劲，一些涨了股票的朋友，踊跃请客；想不被这感人的情景触动也难，我打算借此请人搓上一顿，因为我看上的那只股票也涨了。尽管我没买。

比金钱多一点

关于情人节，年轻的时候，我们并没有这个概念，只是少数时髦人知道圣瓦伦丁节，不像现在，好像是一个社会性运动。有几年看到大街上站满了，男生捧着大捧的玫瑰花一个人匆匆地走，或者是小姑娘，一脸幸福，你不给她送吧，她看看同事都有，说不定还不开心。在风尚和潮流里，人总是觉得比较安全的，就像在西方情人节本身就是玫瑰花、巧克力、珠宝或者奢侈品的消费良机一样，情人节送送花买买礼物，都没什么不对。

但送礼物，我们需要某些特别，它不仅是金钱，而是比金钱稍多一点的东西。比如你捐款给四川，那就不仅是一笔钱，那是仁慈，还有爱。情人节的礼物，亦不仅仅是



闪闪发光的昂贵本身，有时候，它让你睹物思人。

每一对恋爱中的人，他们的爱情都是很私密的。没有一个爱情的公式，会让任何两个人一板一眼地相遇。那天晚上，在同一家餐厅里，你们这一对，和隔壁桌那一对，一定有什么地方是不一样的。如果都一样，那叫公司尾牙。

伟大的爱情，最初的那一瞬，可能在惊天动地的战壕里，可能在无垠碧蓝的大海正中间，或者也有可能只是在街头擦肩而过，但有一抹难忘的微笑。没有订了一家饭店，就发生惊天动地的爱情。生活是千姿百态的，那一天，你是跟你所爱的那个人去相会，为什么要那么俗套呢？爱情的故事，时间，地点，方式，没有人是相同的。

我见到过一个爱情故事，是在电影里。伊莎贝尔·阿佳妮演雨果的女儿，少女阿黛尔爱上了第十六轻骑兵团的中尉皮尚。为了皮尚，她孤身一人飘洋过海，到冒险家的乐园美洲，只为追随他的脚步。她寻找他，爱他，希望把自己的终身奉献给他，他却只接受她的金钱。

她贫穷，沦落，渐渐变成了孩子们笑骂的疯女人，孤独地死在第一次世界大战的混乱中。

在影片的最后一刻，她对着大海喃喃自语："千山万水，

千山万水，去和你相会，这种事，只有我能做到！”阿佳妮有着迷人的脸庞和绝望的眼神，而阿黛尔，这个完全为了爱情疯魔了的女子，她的爱，令我震惊。

现实生活中的爱，我们很少需要跋山涉水，更多的时候只是一瞬间的感动。我有一位朋友，有一年夏天去搭飞机，七八月天盛夏时节，飞机在停机坪上停得很远，两三百人坐着摆渡车，下得车来慢慢登机。我朋友排在很后面，于是他就躲在大巴的阴影里，在一无遮拦的毒日下争取那一点点时间的阴凉。那车子一直没有走，朋友也没有多想，最后他走出来登机，刚迈了一步，车就发动了。我朋友一回头，看见那司机头也没有回，在后视镜里冲他挥挥手，把车开走了。

一个陌生人，为他留下一点点力所能及的关怀。寻常生活中，那就是一瞬间的默契和感动。

在爱情里，应该也一样。



演　讲



可见的和不可见的

当初高倩来邀请我，配合上海美术馆的双年展作一次讲座，对于美术我完全是一个外行，也根本不懂设计。她说这样正好，我们正需要一个外行。

在这次展览中，展出的都是国内外非常优秀尖端的设计师、画家的作品，这次他们邀请我的初衷可能是想让我从一个外行的角度，从一个文字写作者的角度，来提供一个新的视角，提供一些不同的思考方向。

这让我想到了这次讲座的主题，不单是设计，不单是我们对城市的想象，不单是我们对美术的想象；有时候在我们正常的思路之外，我们还有一个不同方向的思考。我



今天试图这样来做，不知道能不能给大家提供一个新鲜的角度。我还要感谢各位今天能来参加这样一个讲座，我非常荣幸，如果有什么说得不恰当的地方，甚至是错误的地方，请大家批评指正。我们还可以留出一部分时间，来做一个现场的交流，这也是我讲座的一部分，也是美术馆在设计这个讲座时候的一个要求，到时候大家可以就自己关心的问题，就我发表的一些外行看法，来提出你们的想法，我想，这也是很有益处的。这是我一个简短的开场白。

还有一点，我想解释一下，当初在确定这个题目的时候确实比较匆忙，而讲座主题肯定是要和设计有关联的，于是我想了这样一个题目——《从影像看设计》。但我对电脑并不在行，他们当初要求我是不是可以做一些图像和声音的文件，比如照片、绘画作品等一些视觉方面的东西，可以结合讲座在现场演示一下。一方面我确实不善于做这样一个东西，另外一方面，我想，双年展也已经举办很长时间了，在座各位也肯定已经看过大量的影像方面的作品，获得了大量的视觉信息，今天下午短短的一个多小时，或许我们可以放弃一些我们的视觉，通过交谈、语言，或者说语言所涉及的文字来激起我们的想象，来促使我们冥想。



今天我们的主题，与意大利一位非常有名的作家卡尔维诺的一部书——《看不见的城市》有关联。在座各位如果关心文学、关心艺术的话，或许对这位作家有所了解，或许对这部书有所涉猎。这是一个激起我强烈兴趣的作家，这部书也是我很有兴趣来谈一谈的。我在他的书里发现了一些与设计有关联的想象。在准备这次活动的时候（我不敢说这是一次讲座，因为我也没有能力来提供一些有建设性的看法，我只能提供一些个人的观感和经验，和大家来一起分享和讨论），想起了我以前读过的一部著作，英国爱尔兰的一位伟大的作家——贝克特，他的一部作品叫《世界与裤子》，不知大家是不是看过。在这部书的开头有一段非常有意思的对话。有一个顾客找了一个裁缝铺去做裤子，裁缝迟迟没有按照他的要求把裤子做给他，拖了很长时间，顾客就发火了，有一天他就找到这个裁缝，对裁缝说："你看看，上帝创造世界只用了六天时间，你看看这条裤子做了六个月还没有做完，你在搞什么名堂？"裁缝回答他说："是啊，时间很长，但是先生，你看看这个世界，你再看看我这条裤子。"

我觉得这段对话非常意味深长。当然在贝克特的这部

书中还涉及到其他一些主题,但不是今天我们讨论的范围。按照我的需要来引申一下，我想它至少包含了这样一层意思：窗外的这个世界是这样的不堪（可能这并不是贝克特的本意）,但是我们的设计师（服装设计师以前叫做裁缝），设计的裤子是一件艺术作品。可能这样的引申是很苍白的。所有的设计作品可能并非都是要与造物主来进行较量，可能一些伟大的设计师创作的冲动或许与这个有一些关联，但是实际上，设计活动可能是给我们提供了一些造物主所创造的世界之外的，人类活动的其他一些方向，或者说提供了一些包含在人类本性中的东西，这就要回到今天我们要谈到的卡尔维诺的书《看不见的城市》中来。

今天我们所要说到的影像也是一种看不见的影像，或者说是一种看不见的设计。我们知道，卡尔维诺写的这部书，是一种片段沉思体的作品，在这里面，他虚拟了、假设了两个人的对话——忽必烈汗与马可·波罗，这是一段历史上非常著名的对话，但是被他引申和扩展了。我觉得这里面有这样几层比喻，忽必烈汗作为一个东方的君主，一个曾经率兵横扫欧亚大陆建立大业的君主，按今天的说法，是西方一个年轻的，像游侠一样的人物，他在听



马可·波罗向他转述旅途见闻的过程中，在后者向他描述一个个对他来说几乎是看不见的城市中间，他发现了他所面临的一个问题。卡尔维诺在书中有一个非常精妙的说法，“这个时刻的他，会发现我们一直看得珍奇无比的帝国，只不过是一个既无止境又无形状的废墟，其腐败的坏疽已经扩散到远非权杖所能救治的程度，而征服敌国的胜利反而使自己承袭了他人的深远祸患，从而陷入绝望。只有马可·波罗的报告能让忽必烈汗穿越注定要坍塌的城墙和塔楼，看清一个图案精细、足以逃过白蚁蛀食的窗格子。”我觉得这部书提出了一个很有意思的问题，作者引入人类历史上一个无法绕过去，如果剔除了人类历史就无法理解的人物——马可·波罗，这样一个被虚幻化了西方人所描述的几乎是不存在的城市，引发了他的思考，这也是我们今天的主题。我们今天看到的时代的东西唤起了我们虚幻的想象。

我想，你们都已经看过今年双年展的一部分作品，比如一些小的物件的再造，比如有一个图片是一个瑞士的摄影师做的，是大自然一个热带植物的景观，完全包裹在一个半开放的建筑物里面，好像是一个带有棚顶的玻璃棚里

面，从我们的日常经验来看，这是不成立的。人类为什么会有这样一种幻想？在我们的日常经验之外，怎么来组织结构这些东西？我觉得，这是今年的设计展为我们提供的非专业意义上的、想象意义上的一些非常有意思的思路。

还是回到我们今天的题目——《从影像看设计》。让我们来想象一些我们非常熟悉的电影，比如说前一阵子好莱坞一个大名鼎鼎的电影演员汤姆·克鲁斯拍摄的《碟中谍·三》，电影中以上海作为故事的背景。我注意到这样一个很有趣的现象，在影片还没有上映的时候，放了一些片花，通过网上的视频，一些媒体和各方面人士都看到了这部影片的片花，然后他们提出了质疑。影片中一个中国的机构在浦东占据了一个大厦，要进去非常困难，片中汤姆·克鲁斯为了要进去，我们可以看到他像杂耍一样的过程。这种影像其实提供了一个非常有意思的东西，对于不了解上海的人来说，可能这个东西并不重要，但它完全是通过影片的结构自己成立的。这样就给本地观众带来一个问题，片中提供的景致是浦东靠近金茂大厦的一幢高层建筑物，但片中说这个地方是衡山路五十六号。我们可以把它进行引申，可能这对于陌生人来说是不存在问题的，但



对于一个有经验的观众来说是可以成为问题的。可以推而广之，对于世界上其他事物和景观，比如我们都有经验的天安门广场，或者说布达拉宫，像这样一些景观都已经成为我们社会经验的一部分了，如果这样的景观当我们被告知它们不是它们，它们被重新命名了的时候，我们的经验就发生扭曲了，就产生质疑了，我们与现实世界的关系被扭断了，我们会产生这样的疑问：这个东西是怎么成立的呢？

我们还是主要以关于上海的电影为例，以前好莱坞还有一部以上海为背景的电影，好像叫《密码四十二》，男主人公被派到上海来从事谍报工作，他出了浦东机场以后，坐车穿越了很长时间的沙漠才进入上海的市区。在大量的这些影视作品中，外国电影也好，中国电影也好——比如在中国本土导演拍摄的电影中，有上海的某一个街道，片中人物一拐就进了一个门，但是我们可以知道其实这个建筑物的门根本就不是在这个街道上的。当然电影有它自己的生产方式，但我觉得这个也不是制约它真实性的一个依据，电影允许改编，比如在一个楼里的景观是通过搭景搭出来的，并不是真的，这个是可以的。但我这里关心的是，

从影像叙事中我们可以看到，在我们真实描写的世界之外，根据人的想象，我们还组建了另外一个城市，这个是我所关心的东西，或者说是能够唤起我更多感触的东西。

就像在《看不见的城市》这本书里，卡尔维诺曾经讲到过一段话，我觉得他的描述非常好，大家都可以去看一下。书中的这一段描述我觉得可以用来解释这个问题，“我可以告诉你，高低起伏的街道有多少级台阶，拱廊的弧形有多少度，屋顶上铺的是怎样的锌片；但是，这其实等于什么都没有告诉你。构成这个城市的不是这些，而是她的空间面积与历史事件之间的关系”，也就是说，我们看到的一草一木，或者说在城市里面的这些建筑、街道的结构，如果说固定地、功利地看它的质量和材料，看它们与周围街道的关系，这是不足以在我说的层面上来发现它的含义的。“灯柱的高度，被吊死的篡位者来回摆动着的双脚与地面的距离；系在灯柱与对面栅栏之间的绳索，在女王大婚仪仗队行经时的披红挂彩；栅栏的高度和偷情的汉子如何在黎明时分爬过栅栏；屋檐流水槽的倾斜度和一只猫如何沿着它溜进窗户；突然在海峡外出现的炮船的火器射程有多远和炮弹怎样打坏了流水槽；渔网的破口，三个老人

怎样坐在码头上一面补网，一面重复已经讲了上百次的篡位者的故事……”作者告诉我们，只有在互相的联系中，事物才会建立意义。一个城市自身的建筑也好，比如刚才我们所描述的这些东西，如果说它们与这个城市所经历的历史，或者说与我们所想象的城市历史不能建立联系的话，它们就如同死物一样，或者说城市就像一座空城。

但是这样又带来另外一个问题，通常能够触发我们想象的一些绘画作品，比如说马格里特的作品、达利的作品、或者说藉里科的作品，当然还包括维米尔的作品；例如维米尔画得更多的通常是窗前的女佣，这种在窗前阳光照射下的形象，常让我想起卡尔维诺书中马可·波罗向忽必烈汗描述他的经历的时候，他所幻想的。

我们或多或少都有一点艺术史的知识，我们也知道画家在艺术史上的描述，这样一些东西当然是有效的，也是有用的，通过它们我们了解、或者说获取了一些艺术史上的知识。但让我常常产生联想的是，从我们日常经验来看是违反常规的那些城市景观、一些物质本身的属性、物体之间的关系。比如说一块软塌塌的像烙饼一样的东西的表面，比如说在街道上与我们的日常经验相悖的阴影中的人

物、建筑、街道间的关系。又比如在某一件作品中，有一个人对着镜子在看，但是在镜子中反射出来的不是他正面的脸，而是他在照镜子时候的背影，我觉得这就是绘画中、影像中，在另外一个意义上让我们产生的一些偏移，或者说在小说中所产生的一种离奇的想象。我今天的一个愿望就是，我们不是要从基于我们经验的客观世界，基于我们的日常经验所建立的世界，来发现一些位移，而是说我们尽量采取一种冥想的方式，是与用我们的眼睛所看到东西所建立起来的那种透视关系，或者说是与我们的日常经验不一样的，偏离出去的一种感受，这常常是设计师的创意所在。

我们判断一样事物常常是基于我们的日常经验的，尽管我们也许没有梳理过，或者说我们已经梳理了无数遍了，我们都会获得这样一种认识，任何事物当我们看到的时候，下意识里面会有一个即兴的反应，如颜色、形状、材料，或者说善恶，或者说好恶，我们会从各个方面产生一种本能的反应。但我们为什么会不断地质疑这个东西呢？我们的日常经验如果仅仅是基于一个我们已经习以为常的东西的话，那这个世界几乎是没有什么想象的余地的，或者对



我们个人来讲，是一个比较匮乏的世界。就像是书中忽必烈汗所面临的处境一样，他总是为现实中的功名、成败、他所占据的疆土、他所杀戮的人群、他在历史上的名称等，为这些东西所左右，我觉得这些东西是使一个人陷入恐惧和空虚的原因，而只有这些不停的幻想，从我们日常的经验所偏离出去的这些愿望，或者说按照卡尔维诺在书中所描述的那样，“我们并非总是在清点我们的军队”，只有这样，我们的世界才是生动的。而我们现在的很多人，也许总是在清点自己的钱包，去自动存款机上查看自己存款的数目，或者说对未来自己的职业有一个展望，当然这些都是真实的，也都是必然的，我不是在质疑这些东西。但当我们来参观一个展览，走进一个美术馆，会发现，我们面对的这些东西与我们的日常生活有一点距离，或者说这些东西并不直接与饮食男女相关，或者说它是以一种比较曲折的方式来建立联系。我觉得卡尔维诺讲得非常好，“会有一种空虚的感觉，在黄昏时分袭来，带着雨后大象的气味，以及火盆里渐冷的檀香木灰烬的味道”，这与我们的日常经验已经离得很远了，我们根本没有时间，也没有这样的欲望来体味，或者说我们的这部分感官几乎都已经被

关闭了，而这是这个世界赖以存在的幸福感、乐趣、或者说我们的知觉。卡尔维诺在书中还有另外一个比方，“倘若在九月的黄昏来到此地，白昼渐短，你就会看到炸食店门口同时亮起多彩的灯光，听见某处凉台上传来女人的叫声”,这个时候所唤起的幸福感,这个时候你还在体会温度、湿度、光线、一个街角和它背后的建筑所形成的关系所带来的愉悦，你是否还在关心这些东西。

当然设计是一种很专业的概念，但我想它也可以是一种广义的设计，造物的设计也好，对人生的设计也好，或者说工作中具体项目的设计也好，如果说它们包含着一些离奇，包含着一些非专业的想象，或者说包含着一些和常规有一点不同的东西，这些都是我一直关心的焦点，这些都是艺术本身所蕴涵的原则。我们刚才说到了电影和绘画，现在我们还可以再来谈一谈小说，这也是我一直关心的。上海译文出版社在它一个系列的书中间，有米兰·昆德拉最近写的一部随笔——《帷幕》，与他以前的《被背叛的遗嘱》和《小说的艺术》形成了三部曲的关于小说的思考，这三部书中间有一以贯之的想法，认为所谓小说的历史,其实是人类试图挣脱我们所经历的真实历史的愿望，



小说的历史并非完全是线性发展的，不是后来的就一定超越前者，后来不一定就比前面更好。他举到一个例子，在法国真实的历史上，如果我们把拿破仑的滑铁卢从历史中抽离出来的话，法国的历史是无法理解的，它有它的必然性的东西。但是小说的艺术，或者说艺术的历史，并不会因为有了独白等巴尔扎克的风格就不成立了，它是一个广泛的地图，它是向不同方向伸展的地图，而不是一张完全前后联系的地图。法国的一个论者在谈论昆德拉的作品时也说到过这样一个问题，他的小说中的一个人物，当他的生活发生问题的时候，他想脱离开他的家庭和婚姻，他的工作，他的社群，或者说他的所有社会关系，他要从这一系列中脱身出去，他想要处于他自己也无法界定的处境中去，当然这不完全是因为生活的压力、性格的烦躁、职业压力、学业的压力、或者说人际关系复杂、人生虚无的感觉所导致的，不知道你们是不是有这样的体会，我觉得人一直有抓住自己的头发要把自己从地面上提起来的愿望，想要摆脱所谓的定律，摆脱一种潜意识里似乎是不可更改的物质属性，而向着一种虚幻的东西飞跃。我看到这次双年展中的很多作品，当然它的材料和构成方式都是很实在

的东西，但它的结构方式使你的想法发生偏移，也就是说在日常生活中它不是被这样酝酿着的，比如说这次展览中有一个作品是由一大片霓虹灯管汇聚成的灯管墙，这样做的原因似乎是要把霓虹灯管在日常生活中的实际用处、实际含义等这些固有的东西取消掉。而中国的文学似乎已经不再关心这样的东西了，我们的美术界的确走得非常前卫，至少它非常具有探索精神，在上世纪八十年代中国文学还有这样的景观，但现在已经基本退化成为一种电视剧式的创作，它们被说成是对现实世界的反映，或者说被说成是对现实世界的判断，或者说它们从现实世界中提升出某种价值来，但我觉得这完全是被世俗世界所左右的、非常犬儒的一种摹写，简而言之，它并不是表达了人类精神世界的一种愿望，它表达的愿望比现实世界更低，我觉得它反映的普遍都是向现实低头的态度，认为人根本就不必要有更多精神上的企盼。我们不能否认，现实社会非常强大，尤其是在今天金钱成为一个超级能指，很多东西都以金钱来衡量、来标价，以它作为一个等价物来交换，当这样一种风尚，这样一种思潮在艺术界弥漫、流行而冲淡了一切的时候，我觉得它已经离艺术的起源和艺术的本意非



常遥远了。仅仅从考古的意义上来说，文字的考古也好，人类起源的考古也好，语言起源的考古也好，我觉得都是基于一种表达的需要，当远古时代人类的身体与大自然融为一体的时候，人类为什么需要诗歌，它不能用也不能吃，没有什么现实的功用，但因为人会恐惧，会忧郁，这是诗歌所关心的，那些日常的意外的想法、那些离奇的想法、那些出神的想法、或者说是与我们的日常经验相偏离的，这是我们应该予以关注的。我一直认为我们应该多一点发呆的时间，多一点走神的时间，多一点莫名其妙的时间，否则艺术的土壤，或者说人作为一种完善的生物的土壤就会渐渐干枯掉了，人会变得没有水分。就像现在的女孩子，为了护肤，往脸上抹很多护肤品，本意是为了让皮肤变得更好，但从文化的意义上来说，是某一个品牌的公司做了强大的推广宣传，让你认为用了这个品牌的护肤品以后人生就变得不同了，是你认为你获得一种更高的价值。你可以因为你很喜欢的一个明星在用这个品牌，而追随使用这个品牌，这就是商业文化建立的尺度和标准。我觉得所有这些离奇的东西，这些匪夷所思的东西，这些远离我们日常经验的东西，比如像双年展的部分作品，为我们这些处

于城市中各种规章制度压迫中的人们提供了一个喘息的机会，使我们有时间来打一个盹。就像我们在 MSN 上的无意地聊天，你打出来的东西并不是一篇报告，也不是一段严肃性的思考，只不过是对一个朋友、同事、同学、陌生人的即兴的反应，当然你把所有的片段联系起来看能够寻找到某种踪迹，但本质上它是非常零散的东西，尽管工具非常的现代化，但历史发展中总会体现出在一定程度上回复到人的本性的东西，人不会太受教条、章程、要求的约束，让我们的灵魂有一点点喘息的时间，这个休息与我们平时因为疲劳的睡眠是同样的。我一口气讲了这么多，我先讲到这里吧，大家如果有什么问题，我们一起交流，谢谢大家！

（本文根据录音整理，为二〇〇六年上海双年展“超设计”系列讲座上的演讲）



略说安娜

非常感谢大家今天下午来参加这个讲座，我觉得这更是个“交流”。我知道大家是基于对文学的热爱，对托尔斯泰的爱，对《安娜·卡列尼娜》这部作品的爱，才来到这里。我想把我个人阅读这部作品的心得和大家交流一下。如果有什么不恰当的地方，请大家批评指正。

我们知道，任何一部文学作品，尤其是像《安娜·卡列尼娜》这么一部伟大的文学作品，是可以从多种角度，各种不同的层面，以及用各种不同的方法，读解它，研究它。但是也有一种非常有效和非常简单的方法。

我给大家念一段托马斯·曼对托尔斯泰的评价。他这段话其实是在解说托尔斯泰当初怎么开始写《安娜·卡列



尼娜》的。

他这样说道:“一八七三年春天的一个晚上，列夫·尼古拉耶维奇伯爵走进了他的长子的房间。孩子们正在给他的老姑母朗读普希金的小说集——《别尔金小说集》。做父亲的把书拿起来念道:‘客人们齐集在别墅中。’‘就是要这样开场才对。’这句话是托尔斯泰对自己说的。于是他放下书，走进自己的书房，拿起笔写下了‘奥勃朗斯基家里一切都混乱’。”这便是《安娜·卡列尼娜》原来的第一句话。现在我们读到的起始句“关于幸福和不幸的家庭的赠言”是后来添上去的。

这是一个美妙的小掌故。托尔斯泰当时已经写出了很多成功之作，用现代长篇小说写出俄国民族史诗，包罗万象的巨著。托尔斯泰其实一直在犹豫，怎么样开始这部书的写作。家人在念普希金的小说，使他获得了灵感。他一直在探索，不知道怎么开头，是普希金拯救了他，传统交给了他。托马斯·曼在这里有个很重要的说法，他说:“是普希金搭救了他，指点他该如何着手，要紧紧地把握，把读者投入现场。”我们今天就是要试图设身处地进入这部小说。



在此之前，有一个关于译文的小小的提示。

因为我最初曾经想谈一部中文的小说，这样就可以对小说的语言文体进行分析。但现在谈的是一部翻译作品，我们知道在一个民族的语言当中有很多很重要的信息，它的语言节奏、声音、韵律，在翻译当中，我们乐观地说，可能被保存下来，或者说是以另外一种语言的某种形式把它基本对应地反映出来。但要说完全一对一地、真切地、真实地把它翻译过来，是非常困难的。

这里举一个小例子。大部分人看到的《安娜·卡列尼娜》这部书，一个是周扬先生的译本，还有一个是草婴先生的译本。作家陈村曾经说过一个小例子，非常有意思。安娜和渥沦斯基私奔后，有一次非常思念自己的儿子。于是就回家看儿子。看到儿子的时候，她非常激动。草婴的译本翻译成："安娜天真地哭了。"而在周扬的译本里是这样翻译的："安娜孩子般地哭了。"我不懂俄文，无法判别这两个译文哪个更准确。我们带着疑问读书，这是个读书的好方法。我也曾请教过不同的人对这个翻译的看法，有的人就说，像安娜这样的一个人，你认为她是一个还会"天真地哭"的人吗？她可能保有天真的天性，还是个很



单纯的人，说她“孩子般地哭了”比较准确。但这并不是个定论。我们也可以反过来说，从托尔斯泰对她的描写来看，她可能是个很天真的人。

我们现在谈论《安娜·卡列尼娜》，是谈论汉译的《安娜·卡列尼娜》，我们假设译本是非常准确的，否则的话，我们的谈话无法开始。我们现在建立在这个假设的基础上，来开始谈论这部作品。

关于这部书，还有个在文学史上很有名的说法。托尔斯泰最初写这部小说的时候，其实是写了两部小说。一部是我们现在看到的《安娜·卡列尼娜》中的两条线索：一是安娜和渥沦斯基的这条线；二是列文和吉提的这条线。大家对这部书肯定都非常熟悉，可能还看过由此改编的电影、电视剧。后来他写着写着把这两个故事并到一个故事里去了，它的真伪我们无法断定，只不过是一个传说，但这是个非常有意味的传说。我们在阅读这部书的时候可以充分考虑这个。它在某种程度上有点像巴赫的音乐，像是副调的音乐，两条线索，一个主要的，一个次要的，或者说你甚至不能确定哪个更次要一点，只能在这两条线索并行发展以及它们互相为对方做映衬的时候，你才发现它们



的意义。

就像昆德拉对小说的很多研究也用音乐做比喻一样。其实小说中间有很多描写、铺垫，不是直接对一个事物做出判断的，而是用非常曲折的方法做出判断的。我举一个例子：根据维克多·雨果的小说《巴黎圣母院》改编的电影里面有一场在圣母院前面的广场狂欢的情形，很多艺人在那里叠罗汉。这是个过渡性的场景。有一个人走过，和叠罗汉最上面的那个人在打招呼："看你高高在上的样子，那么开心，可苦了下面的人了。"这其实是一个非常过渡性的台词。如果把它和巴黎圣母院本身所描述的故事联系在一起看的话，它又是有意味的。但它的艺术性在于，它的这种铺垫并不是直接走到某人面前去声讨他。

很多好的艺术作品，都有许多非常微妙的小的铺垫在里面，无时无刻不在发生作用，很多细节都在起作用，如果不注意的话就会忽略，可如果很仔细地去阅读，那将是种很好的享受。

一部作品，可以从各种角度研究。比如说，我们可以研究托尔斯泰的哲学思想，可以研究托尔斯泰写作时俄国社会政治经济文化各方面的情况，以此来加深对作品的理

解，都可以。或者用新的，精神分析的方法来研究这部作品。我们知道，历史上对托尔斯泰有各种评论，其中一种观点认为他是经常在作品中发表大段哲学议论的作家。但是，托尔斯泰的价值在哪里呢？和他同为俄罗斯人的非常伟大的作家纳博科夫，即那部充满了争议的小说《洛丽塔》的作者，他说过一句话，非常有助于我们了解文学作品。“所谓伟大的思想，不过是空洞的废话，而结构和风格，才是一部作品的精华所在。”我们要了解一部小说，就要从这些方面去着手。他曾经这样说：“我们读一部作品，不只是用心灵，也不全是用脑筋，而是用脊椎骨去阅读。”他是持这样的观点的。当然，这并不是惟一的方法。因为这也是位俄罗斯的作家，他对俄罗斯的文学有着相当精湛的分析和研究。我觉得他对俄国文学和托尔斯泰的见解非常有助于我们了解《安娜·卡列尼娜》这部小说。

我记得他曾经有过这样的看法：“与其到作品中去寻求社会批判性的东西，对理解《安娜》这部书来说，安娜从圣彼得堡去莫斯科的哥哥家里劝解哥哥两口子的矛盾，坐这趟火车去的时候。研究安娜坐的这趟火车车厢里的装饰，所谓的‘内饰’，甚至更有助于理解《安娜》这本书。”



在这部书开始的时候,有些东西提出来大家一起思考,我觉得这是非常有助于我们了解这部作品的。比如，书的最初提到渥沦斯基的时候,注意是“提到”而不是“出现”。第一次被提到的时候是安娜的哥哥奥勃朗斯基和另一条线的男主人公列文说话的时候。“你现在有了个情敌。”这是因为列文在追求吉提，渥沦斯基也在追求吉提。第一次是这样被提到的。我们要注意这个“提到”。第一次渥沦斯基听人提到安娜，也是通过奥勃朗斯基。渥沦斯基去火车站接母亲，而奥勃朗斯基去接安娜，两个人在火车站遇到了。渥沦斯基问他怎么在这里,“我来接我的妹妹安娜。”也是这个人，这个好事的哥哥，对渥沦斯基提到安娜。

还有一个有意思的细节。他们两人在车站遇见，其实在此之前还有一个地方可以遇到，就是前一天晚上他们本来约好一起去一个夜总会一样的地方去玩去喝酒的，但是渥沦斯基没有去。第一次奥勃朗斯基对渥沦斯基提到安娜的地点是火车站，这是非常非常重要的。我不知道你们是不是有印象，在一大堆描写之后，他们本来要下车，反反复复之后，一个人被轧死了。他们又回到车上，这时他们听到狗吠声。这是非常突兀的描写。大家要注意。在后文

还能看到许多关于狗的描写。像狗一样疯狂的东西，或者是在某些场景和地点，又有狗在叫了。

还有一个就是人物称呼的变化。我们知道在十九世纪俄国的上流社会，非常流行说法语、英语和德语，尤其是法语。我举个例子来说明托尔斯泰是多么精妙地描写人物彼此之间关系的。奥勃朗斯基有了外遇，被他的妻子发现。他的妻子非常气愤。他想向他妻子认错，想要挽回这段关系。他的妻子非常恼怒、气愤，但心里其实还是很爱他的。奥勃朗斯基向他妻子认错的时候，他叫她的英文小名，叫她“杜丽”。他的妻子一直在指责他，但叫他名字的时候，也是不经意地叫他“斯基瓦”，这是奥勃朗斯基的俄文小名。我们可以想象，这是他们夫妻之间非常亲昵之时用的。在这种环境下，他是以什么心态、用什么方式去试探他妻子，他妻子在非常气愤的时候又是以什么方式在称呼他，这非常微妙地反映了两个人的心理。同样这前后不久，他的女儿在玩耍时的喧闹也是用英文。我们是不是可以建立这样一种认识：玩耍时候用的语言和认错时用的语言是用的同一种语言，都是英文。那么是不是可以把它理解成，这种认错也是一种玩耍？当然，也不是说是一定的。但在艺术



上我们可以建立起丰富的联想，如果仔细翻一下这本书的话，这两个情节就在上下文。托尔斯泰写的这部书，他的每一字、每句话放在那里都是有缘由的。当然，我说的“缘由”并不是惟一的缘由，如果我们仔细去读，每个人的背景、理解都不同，也因此可以获得更多的享受。

我刚刚说到过，安娜从圣彼得堡去莫斯科在车站的时候，纳博科夫曾经说，是不是要观察一下安娜乘坐的那辆火车车厢内部装饰的事情。我记得二〇〇〇年的时候，我们一些作家受俄罗斯作家协会邀请访问俄国的时候，从圣彼得堡回莫斯科的时候，莫斯科作协外事处主任奥列格在我们上火车以后对我们说，我们所坐的车就是安娜去莫斯科所坐的车！我知道这可能是个玩笑，或者说从火车内部已经完全看不到十九世纪七十年代安娜坐车时的状况了。

火车一夜开到莫斯科，窗外是全黑的，根本看不见俄国的土地上有些什么东西。为什么奥列格会这么说，我觉得这也不是全无道理的。火车在天刚亮的时候到达莫斯科，而在书中也有这个描写，就是这个时间，曾经有列车从圣彼得堡到莫斯科。那个时候你出了车站，观察一下俄罗斯的天空，宁静的街道。我们试图设身处地想象当时的环境、



空气、衣食、人物的称谓、彼此间称呼的变化，以及家里早晨起来有剃头匠夹着剃头家伙跟在后面帮他理发，每周五有专门的上钟的人……在这样一种环境里面，去理解这个故事发生的背景，才可能更深切地体会这部书。

就像我以前去图书馆。当时的图书馆是在南京路，现在的上海美术馆。那个地方和现在这个地方的气氛、环境也是完全不一样的。可能你们中间的某个人在这次活动的时候遇到了另外一个人，环境对你们的记忆肯定是有作用的，他的衣饰、发型、当时的神情，包括今天的气温之类的，都会对这件事情产生作用。我们希望通过各种各样的信息，汇总起来，来观察一个作品中的人物，非常有助于我们来了解他。

如果把列文这条线拿掉，再去看这部书的话，对于这部小说的理解，对于安娜这个人物的刻画，几乎是不可想象的。我们来观察一下列文的处境和卡列宁的处境。我曾经设想我们可以把莫斯科和圣彼得堡视作“双城”。这个概念好像很多人在说，上海和香港、香港和台北、上海和北京之类的。这个比喻可能不是最妥帖，你把北京理解成莫斯科，如果你有机会去的话，你会发现，你一出莫斯科



机场几乎就是出了北京机场。景观几乎一模一样，只不过规模更大了些。为什么呢？解放以来北京很长时期的建设都是学的前苏联的那套东西。当然，上海和圣彼得堡从城市的外观来说不是很像，但从两地文化的差异、城市的关系来说还是有相似之处的。

我们可以设想，在上海有个如卡列宁般无人不知、无人不晓的高官，这个高官的妻子安娜由于有这么件事情，跑到北京去了。她的哥哥在北京。这样一件事情对卡列宁这个高官来说是多么严重。但他的反应我们也可以看到。有人分析他是个很乏味、很冷漠、很官僚的人。我不知道是什么东西造就了他的隐忍，也是非常可怕的。但列文是另外一种男人，是非常有意思的人。里面有个描写：列文在乡下有田产，他一只手就可以举起五十普特的东西，相当于一百六十三斤的东西,两只手就可以举起三四百斤了，这在现在可以参加奥林匹克运动会了。但是这个粗汉穿的是法国裁缝缝的衣服。而前面关于奥勃朗斯基的描写：他穿的拖鞋,上面有他妻子杜丽给他绣的花。他家里的家具、烟灰缸……奥勃朗斯基穿着蓝色绸里的灰色的睡衣，他用着烟缸，穿着拖鞋，大家可以想象一下，回味一下。我们

来设想一下这样一个家庭环境里的人。这只不过是个氛围上的描写。

他的工作环境也是很有意思的：列文第一次来找他，是到他的办公室去约他吃饭，这其中有关于旧俄官僚机构非常生动的描写，其中有关于秘书的描绘。这个作家好像蛮沉重的，其实如果你仔细看这部书，会发现托尔斯泰是个非常有幽默感的人，他的幽默感是无处不在的。他说他的秘书："像所有的秘书一样谦逊地意识到，在公务和知识上，自己比上司高明。"

接下来还有一个，奥勃朗斯基和列文的那餐饭。我觉得这堪比《红楼梦》中对饮食起居的描绘。对当时俄国社会的精彩的分析，一个鞑靼人的侍者怎么样服侍他们，侍者的态度，怎么样向他们推荐进口的牡蛎，怎么样吃这种东西，以及最后吃了这餐饭后他们在这个高级饭店中只花了二十六个卢布，外加一些小费。这些信息都非常重要。我二〇〇〇年去的时候，一块钱人民币等于三块钱卢布。也就是八九块钱人民币可以在高级饭店里面吃到进口的、可能是芬兰或者丹麦运来的牡蛎。通过货币的变化可以想象当时的状况。通过这些信息我们可以观察当时的俄国社



会。像安娜这么个人，她的饮食起居，她的开销，尽管没有更多地涉及到，但也透露出来这些信息，反映了他们锦衣玉食的生活。当时俄国货币的价格，我觉得也是个相当重要的信息。

通常人们认为在文学作品中，尤其是在小说中发表大段议论是非常有害的。好的说法是“借人物之口发表议论”。即便如此，也被认为是非常有害的。应该用更生动的描绘来建立人物形象，而不是通过那种哲学议论。其实在托尔斯泰的小说中，他写的这些哲学议论，并不是完全地发表议论，他是反映了当时俄国知识分子的生活，同时，他也通过这种议论，通过一个侧面，来烘托安娜·卡列尼娜这件事情。我们可以找一个段落。在实际生活中，我们也听说过，在俄国，尤其是知识分子，如果和你非常谈得来的话，可以把一个人找到家里去，和你喝通宵，和你谈论怎样改变俄国的命运，对于俄国的改革、文化、宗教、艺术、芭蕾舞等一切，他有全盘的计划，直到天亮喝得烂醉，一觉睡到下午才醒，晚上又换了另外一个人继续谈论这些事情。俄国就有这样的人。书里面有个类似的人。列文去找他哥哥的时候，碰到一个教授和他在一起，教授从很远的



地方坐火车赶来，为了解决一个哲学问题的争论："人类的生理现象和心理现象之间有没有界限可分？如果有，在什么地方？"看起来是个很乏味的问题。

我们看看书中当安娜出现的时候，托尔斯泰有对安娜非常精彩的描绘，她的外貌、她的反应、她的行为。我们可以从两个方面来理解，一个是生理的，一个是心理的。托尔斯泰在这里面不是借人物之口，完全是以叙述者的口吻说的。在托尔斯泰看来，在安娜身上，本能压倒了一切。对于安娜在火车站第一次见到渥沦斯基的情景，托尔斯泰有非常精彩的描写。我们要避免一种理解：那是个良家妇女，受到了渥沦斯基这个浪荡子的勾引，才出轨了，通奸了。从托尔斯泰正面的描写也好，从他通过奥勃朗斯基之口也好，从他引用普希金的诗也好，托尔斯泰是怎样描写渥沦斯基的呢？他说："他是个可爱的，和蔼的，认真的求婚者。"那时候渥沦斯基在向吉提求婚。他引用普希金的诗歌说他是个"良好的浪荡子"。渥沦斯基第一次出场前，有个小细节：列文先来了，向吉提求婚。吉提非常激动，脸都红了。但是，就在一瞬间，她想到了渥沦斯基。吉提是个很纯洁的人，她对列文也不是全无好感，但她更被渥沦斯基



深深吸引。我们可以从这个侧面想象渥沦斯基是个怎么样的人。我们并不是要说渥沦斯基是个多么冠冕堂皇的正人君子，我们只是想试图从托尔斯泰的描绘、那些细部的东西来看这个故事到底意味着什么。安娜和渥沦斯基的故事，如果把它仅仅视为良家女子的私通，真是辜负了这部伟大的书了。当然我也不是要在这里下定论。我们可以通过他提供给我们的非常细致的东西，获得我们每个人自己的判断。这正是文学的丰富性。我们在座的所有人如果大家读一本书，读出来都一样的话，那是件很无趣的事情。

因为时间关系，有些细部不能展开。

在开篇的时候，奥勃朗斯基请列文吃饭的那场戏，真是非常值得大家欣赏，它里面包含了太多的信息。还有一个，就是作为列文和吉提这条线，是对比安娜和渥沦斯基这条线来写的。其中有一个非常重要的情节：列文见到了奥勃朗斯基，然后打听吉提的消息（奥勃朗斯基的妻子杜丽是吉提的姐姐），得知那天下午她在溜冰场溜冰。电影里通常不会忽略这个段落，都是作为重点来拍的。托尔斯泰的描绘真是非常的丰富。他一开始描绘下午四点去的时候，阳光还是非常好。我们可以想象俄罗斯的冬天，下午

的阳光照射在冰面上，那种闪烁着的耀眼的光芒。他看到吉提“就像太阳一样”。他非常爱她。很难想象，她在冰场上，到底是冰反射了太阳的光芒，还是吉提给他在心中形成的印象，完全融会在一起了。

我有一个看法：男女之间的交往，他们第一次交往的方式，决定了他们一生交往的方式。他们第一次是以什么方式交往的，他们一辈子可能一直用这个方式交往了。安娜和渥沦斯基第一次见面，当然，我这里要重申一下，托尔斯泰或者通过其他人之口描绘渥沦斯基的时候，并不是把他往邪恶的地方描写的。但这也不是说他就是个谦谦君子。渥沦斯基在车站和奥勃朗斯基谈话的时候，也说到男人女人各种各样的事情，说到一个女人如果弄不到手的话，宁愿去逛花街柳巷：“假使你没有弄到手，就证明你钱还不够多。”这也有助于我们更全面地看待这个人物。渥沦斯基去接他的母亲。他母亲年轻的时候是有名的交际花，所以渥沦斯基对他母亲的态度是非常复杂的：“他心里并不尊敬他的母亲，也不爱她，但是表面上他做得非常体面的。”我们注意到有一段，就是我们说的影响两个人一辈子交往方式的一段。我们来看看安娜是个什么样的人。他



们两个人见了以后，重新又回到火车上的时候，母亲向渥沦斯基介绍安娜有一个八岁的孩子，她以前从来没有离开过他。这其实是一个非常重要的铺垫，最后安娜像疯了一样的那种精神状态，或者是见不到孩子的折磨，以及最后回去看她孩子，“天真地”或者是“孩子般地”哭了，“她这回要把他丢在家里，老不放心”。这以前安娜和渥沦斯基已经眉来眼去了。

你们注意到安娜说了什么吗？这是第一次，其实我看来就是在调情。这之前渥沦斯基没有说过任何话。她对着渥沦斯基说：“是的，伯爵夫人和我一直在谈着。”注意下面这句话，“我谈我的儿子，她谈她的。”设想一下这种环境，这种比喻。前面她母亲说了她对她儿子的感情。请看上流社会说话的词藻。她也不能说得太明白。“她的脸上闪耀着微笑，一个向他（这个‘他’就是渥沦斯基）而发的温存的微笑。”渥沦斯基的反应：“我想你一定感到厌烦了吧，”他说。“她敏捷地接住他投来的卖弄风情的球，但是她显然不愿意用这种调子继续谈话。她转向伯爵夫人。”她卖弄风情以后，并没有两个人接着来回。第一我觉得这两个人也会变得特别庸俗；第二托尔斯泰的描写就会有问

题。她说："多谢您。时间过得很快。再见，伯爵夫人。"就走了。

我们后来在舞会上也可以看到，当进来的时候，安娜知道渥沦斯基会来。渥沦斯基参加舞会开始的目的是追求吉提，也就是列文后来的妻子。它有个视角，通过吉提的角度看到安娜穿了一身黑色天鹅绒礼服，袒胸的。头发在面颊边和脖子后面都卷曲着，和她一开始见到的打扮完全不同，是迷人的。但渥沦斯基进来以后，安娜根本没朝他看一眼，只顾着跟别人跳舞。而渥沦斯基也没有找到她。直到跳最后一支舞。吉提谢绝了很多男士的邀舞，她以为渥沦斯基会来邀请她。可她发现安娜和渥沦斯基在整个舞会上都没有打过照面，最后一圈舞的时候居然这两个人在一起跳舞，那么投入，那么忘我，好像这房子里只有他们两个人一样。

书中有很多两个人之间的谈话，以及最后两个人的吵架。渥沦斯基已经厌烦了，要离开了，安娜有些歇斯底里了。他们两个人吵架的方式也是和他们最初相见的时候一样，他们从不正着讲话，都是讲一句话回过头，那边再讲一句，回过头。那种微妙的东西，你们可以去看原著。但



是在电影里，可能是篇幅的关系，很多很有味道的东西都没有保存。

我刚才说到，他们第一次见面的时候，车站上有个人被轧死了，这和最后安娜卧轨自杀强烈呼应。就像契科夫在谈到《经典戏剧》里说的“第一幕挂在墙上的枪，到第三幕一定要打响，否则就不要挂在墙上了”。在经典的文学作品中通常都是这样安排的。但最妙的还不是这里，最妙的是对于安娜卧轨的一刹那托尔斯泰的描写。我觉得读了以后真是非常恐怖的感觉。

一开始他就作了大量的铺垫，关于她的心理活动，完全不能自控，完全觉得只有这样她才能够解脱。但当她卧轨的瞬间,他的描绘更加精彩。这并不是涉及到关于人生，关于爱，还是涉及到托尔斯泰一开始说的“在安娜身上支配她的，压倒一切的是本能”。他说:“她突然间回忆起和渥沦斯基初次见面时被火车轧死的那个人，她醒悟到她该怎么办了。她迈着迅速而轻盈的步伐，走下水塔通到铁轨的台阶，直接紧挨着开过来火车的地方，停了下来。她凝视着车厢下面，凝视着螺旋推进器，锁链和缓缓开来的第一节车的大铁轮，试着衡量前轮和后轮的中心点，和那个

中心点正对着她的时间。”她一直在测量两个轮子之间她怎么进去，这是非常恐怖的场景。“到那里去，到那中间，我要惩罚他，摆脱所有的源头。”她认为她的死可以惩罚渥沦斯基，这完全是恋爱中女人的想法。“她想倒在和她拉平了的第一辆车厢的车轮中间，但是因为胳膊上取下小红皮包而耽搁了，太晚了，中心点已经开过去了，没对准。”一个人在死的时候在想“对准”。“她不得不等下一列车厢，一种仿佛准备……”我觉得我们真的应该体会一下托尔斯泰到底在想什么。“仿佛准备入浴时所体会到的心情，喜上心头。”你们来给我解释一下，她为什么觉得会像“入浴”一样？还有，下面，“她缩着脖子，两手扶着地，头到车厢下面。她微微地动了一动，好像准备马上又站起身来一样，‘扑通’跪了下去。同一瞬间，一想到她在做什么，她吓得毛骨悚然：‘我在哪里？我在做什么？为什么呀？’她想站起身来，把身子仰到后面去（后悔了，想退出来了），但是什么巨大的无情的东西撞在她头上，从她的身上碾过去。”

通常如果在电影里看到的话，如果比较血腥的东西，可能是个假人在里面，但是是个非常逼真、非常刺激感官



的描写。但同时发生在一瞬间的心理活动，她的心理经历了巨大的恐惧，我觉得不可能再有其他选择了。

在托尔斯泰的这部小说中间，有很多非常丰富非常细微的东西。这基本上是部全知叙述的作品，它几乎包含了所有的判断。我注意到他基本上都是现在发生时的描写，可能会对过去有些回溯。从来不对未来做描写。只有一处。那也是意味深长，好像在一部作品中忽然有个地方偏移出去了，但是这是一种非常特殊的效果，就好像突然听到了一种很特殊的声音。按理说一个东西很完满的，没有任何意外的东西。这里有一个叙述上的时间的意外。我觉得可以在我们的阅读时注意一下这个问题。

从第四十八页开始的第十节，奥勃朗斯基请列文吃的那顿饭，以及他们在里面谈论的事情，以及对饭店的描写，对饭店中仆人、仆人说的话的描写，那时的仆人都是讲法语的。奥勃朗斯基作为一个老顾客，很不屑的态度等等，都蕴含着非常丰富的暗示。

我们看一些现代小说，可能因为技法的关系，或者说是意识流的描写，有些心理活动，浅意识的描写等各种各样的东西，它的叙述不是那么稳定，我们未见得可以通过

一个细节非常明确地指向某样东西。但是一般而言，古典作家的每个细部都是相对应着另外的环节，指向另外的人物，彼此都是烘托映照的。好在他并不是非常生硬的，或者说是故意要提示什么东西。我们为了强调它，把它拿出来，我们说这个东西意味着什么或者可能对比着一个什么东西。这样的话，其实是我们试图理解它的时候，我们的一种提示。我们个人欣赏的时候,通常会有些会心的一笑。有些描写是多方向性的，并不是明确地指向某样东西，有的时候他在说此事，但指的是另一件事情，就像托尔斯泰很多描写社交场上彼此之间的关系。第一次舞会渥沦斯基和列文在向吉提求婚的时候，在场的另外一个伯爵夫人很瞧不起乡巴佬的列文，就对他冷嘲热讽，这里面有很多很精妙的对话，也反映了当时一般圣彼得堡人对莫斯科人的一种态度。充满了社交场上彼此间的斗嘴，但也包含了很多信息，反映了当时社会的现状、思想、风俗、人们的衣食住行、饮食起居。我不知道是不是翻译的问题，我们假设他的翻译是准确的。小说里有一句“早上十一点”，俄国人上班很晚，起得也很晚。十一点几乎是接近中午了。这说明了俄国人生活，时间对他们的概念。通常他们下午



两点就要休息了。他们接近中午的时候去上班，两点左右就要去用餐了。这些素材我们都可以把它们汇总起来，来加强对于当时社会经济、文化、宗教等的理解。

我想大致上我提供一个思路，我们怎么样从这样的一个角度来观察一部文学作品。但我要重申的是这不是惟一的途径，而且还有个困难点，就是我们谈论外国文学作品时，有一个巨大的障碍：我们通过翻译来谈的。周扬通过英文转译的，草婴先生是俄文直接翻译过来的。当然我也没有能力去评判他们，我相信他们都是非常出色、优秀的。我只不过是说有可能的话，我们还是去读一下原文。像托尔斯泰这样的大艺术家，他的语言、他的遣词造句、他的文风肯定是包含着很多丰富的信息的。我有个朋友郑体武先生，在上海外国语大学，他在莫斯科大学留过学，现在研究俄国文学。他曾经说过布洛克的诗歌，他描写军人骑着马往前冲锋的时候，身上的佩饰哗啦啦的响声，在俄国诗歌中，这种响声是通过诗文的音节反映出来的。著名翻译家马振骋先生曾经和我说过，在法文里有一首非常著名的情诗，阿波里奈尔的《米拉波桥》："塞纳河在米拉波桥下流淌／我们的爱情还需要回忆吗／夜来临吧／听钟声

想起／时光消逝了／我还在这里”在法文里，法文的音节有形容河水波动的感觉。翻成中文，意思在了，但语言的声音韵律所包含的美感和传达的情绪丧失了。

就像我们通常所知道的，两种不同文化之间的交流，总是建立在某种程度的误解之上的。不要紧，这个误解是有意思的，反映了很多信息。一对一、几乎等同的翻译是很困难的。大家有时间的话，比较一下周扬和草婴先生的译本，发现他们的异同的时候，就像我们刚才说的，“天真地”和“孩子般地”，这就非常有意思了。还有些翻译上的歧义。正是这种歧义，这种误解，才能加深对另一种文化的了解，也可以丰富自己对文学作品的理解。

此外，现在读书处在一个相当开放的环境之中，大家可以接触到大量的不同风格、不同时期的各种类型作家的作品。我们先不要受观念、教条这些东西的影响，我们把自己放下来，沉浸到作品中去接受它传递给我们的微妙的信息。

就像看电影时，有一个人非常感动，要哭了，这时候有音乐来烘托他，其实在文学作品中，文字中也有很多地方会烘托他，把情绪渲染。我们仔细地体会，来享受它，



真是件美妙的事情。我希望从作品开始，就像我开始时说托马斯·曼的观点，读者投入到现场，先不带任何负担任何成见地看一部作品。

我们在看一部书之前，就听别人说这是个通奸故事。通奸故事如果十个人来写,可以写成十个完全不同的故事，肯定有高下，有优雅粗俗之分。我们主要是通过它很细部的地方来体会它。这个通奸故事也可以用歌剧表现，也可以用电视剧来表现，也可以用小说来表现，也可以拍成电影,为什么托尔斯泰要写成一部小说？当然也有时代限制。对于任何一个时代来说，肯定有其作为这种艺术样式、艺术形式上的要素。如果完全能够对等地换成其他的形式来表现的话，做得好的话很有意思，但如果把它完全转移过来的话，它行文中细微的东西所包含的信息，就会丧失掉了。

因为时间的关系,我的看法大致就说这些。谢谢大家！

问答

问：在这个故事中，安娜在看似平静的生活中遇到了渥沦斯基,因而改变了她的生活。故事情节和《廊桥遗梦》



很相似，但两个不同的结局，一个是归于以前维护的平静，一个是用死亡结束一切。您认为用死亡结束一切是安娜人物性格的必然还是当时俄国社会或家庭的压力造成的?

答：我个人觉得你说的两方面因素都有，包括个人的天性，还有当时的社会氛围。当然，我们不能简单化地看待这件事情。人走到这一步，选择这种极端的方式，肯定是有很多很复杂的原因的。人的神经类型、血液类型，可能会是个冲动型的，有时候会做出一些极端的举动，其实在一种失控的状态下。后期我们可以注意到安娜和渥沦斯基在一起的时候，她几乎处于一个歇斯底里的状态中的。小说里面有很详尽的描写。

当然，你说的社会的原因也有。我们可以设想一下安娜的家庭，卡列宁在圣彼得堡是一个高官。你可以设想在上海的一个高官，当然这是打个比方。因为可能圣彼得堡比较遥远，这又是个古代的故事，出了这么件事情，是不得了的。对安娜心理上的压力是非常大的。《廊桥遗梦》是另外一个例子。这和它的社会、它的传统有关。你记不记得《廊桥遗梦》中有个很有意思的细节：两个人在散步的时候，念过一首叶芝的诗："我们两个人在月光下／我



寻遍千山万水”什么的，原文我记不得了。摄影师到处寻访的时候到过希腊，途中必经之地就是意大利的小城巴里，斯特里普演的这个角色就是巴里人。叶芝的研究者认为叶芝的诗歌传统和希腊民间文化是有些渊源关系的。这联系起来看，为什么到最后他们那么控制，那么内敛，而不是像安娜那样极端，也和其社会传统有关。

里面还有个细节：斯特里普演的是个家庭妇女的角色，她是意大利人，家里一直放着意大利歌剧。意大利的歌剧、叶芝的诗歌，都是描写不可能爱情的典范，都是来烘托整个故事情节的，有其文化上的东西。

问：一直以来，我们对于托尔斯泰的文学有这样的说法，我们认为托尔斯泰的文学是俄国的百科全书。但现在随着人们意识形态的改变，对托尔斯泰有了一个全新的解读。不管是《安娜·卡列尼娜》还是《复活》、《战争与和平》，他所描写的更多是俄国的上层社会，是贵族。而对于下层社会、劳动人民、农民，他表现得还是很少的。长期以来我们一直持有的“托尔斯泰的文学是俄国的百科全书”这样一种观点现在已经不存在了。随着我们对托尔斯泰的重

读，在这样一种过程中，托尔斯泰的文学不再具有原先的价值了，或者说托尔斯泰的文学地位会降低？这是第一个问题。第二个问题就是，既然今天的主题是《东方之声——名家解读名著》，那么我想知道孙老师是怎么解读“名著”这两个字的？因为我们一般所接受的都是学院式的文学批评的理论，你作为一个作家，一个创作主体，你认为什么样的作品在世界文学史上可以称为名著？

答：我先回答第一个问题。这是个蛮尖锐的问题，同时我们也可以看出时代的变化。随着时代的变化，意识形态的改变，我们对一些固有的事物，包括文学作品、作家的判断也在发生变化。变化是有原因的，我们可以从变化背后，支配变化的原因去看待。以前可能是因为资讯或者我们接触的材料有限，我们对一些作家的崇拜可能具有一定的盲目性。当然我这里并不是指托尔斯泰。随着我们的开放，接触到东西越多，研究也越深入。我们个人的成长也是一样的，小时候对事物的看法和大学毕业后经过深入研究的看法也是不一样的。我个人认为：第一，从我的阅读角度来看，托尔斯泰是个非常了不起的作家，成就非常高的作家，是一个大师。至于你说到有人把他称为“俄国



社会的百科全书”，而你刚才的观点是他对下层社会，农民啊、格萨克啊，描写得较少，是不是能称得上是“百科全书”。其实像“百科全书”这样的说法也是个比喻性的说法，当然我们希望他能够无所不包。但我觉得就托尔斯泰的作品和他的时代的关系而言，就他所对俄国社会的分析、达到的深度和他艺术上的价值而言，我觉得“百科全书”这样的赞誉不过分。任何一个作家都受到了生活的局限。我在莫斯科的时候，走过一条街，俄国的作家就指给我们看说那就是托尔斯泰的家。非常堂皇的院墙，可以想象他就是过着贵族般生活的人。他不是一个贩夫走卒之流，他接触到的下层人物，最多也就是他的女仆。对于农民、农奴、工人、船夫，他可能不了解。但我觉得这个不重要。就像我们说普鲁斯特写《追忆似水年华》，曹雪芹写《红楼梦》。我觉得他描写的对象并不影响这部作品的价值。描写一个英雄也可能成为一部好作品；描写一个罪犯也可能成为一部好作品，就像福楼拜写《包法利夫人》。奥斯卡·瓦尔德有一句话，我觉得蛮恰当的：“作家只有在一种情况下才是不道德的，不是写了什么事情，而是写得不好，这才是不道德的。”



前几天我刚看到上海很著名的文学评论家，现在是做艺术评论的吴亮，在《东方早报》上面的一篇写他侄子的文章。他有一种观点,他认为文学评论并不能算一种评论，认为文学评论是最不严格的东西，最不稳定的东西，完全不像其他科学，可以通过分析比较来鉴定的。当然我们不是说没有标准。这其中见仁见智的成分很大，每个人受不同的家庭背景、教育背景、文化背景以及个人的倾向、阅读、修养等很多方面的影响，对一个作品会产生反应。我个人的看法，托尔斯泰、福楼拜、普鲁斯特的作品会流传下来，通过我们的阅读接触到，并不是没有原因的，不是胡乱地被封为“名著”。当然有一些作品我个人并不是很欣赏，这时候我更多地从我自身找原因。当然，这也不是说和背景没关系。我是个生活在城市里的人，除了旅游，没怎么下过乡。但我最喜欢的中国短篇小说作家刘庆邦，他就是写矿工的。我对矿工生活一无所知，完全不了解，怎么会去喜欢一个写矿工的作家呢？就像你刚才说托尔斯泰不描写下层生活一样，我觉得他写矿工生活包含了一种很高的东西，站在人性的非常高的角度，包含了很多哪怕你在城市生活也相关的基本的东西。



托尔斯泰很讨厌莎士比亚。但这并不妨碍莎士比亚是一个伟大的戏剧家，也并不因为托尔斯泰说了伟大的戏剧家是个二流作家，因而使他自己成为了差的作家。我个人的看法是：在文学领域里，尤其在文学研究领域里，因为我们刚才说的诸多原因，社会使事情显得很复杂。我们应该取一种更宽泛的、更多元的判断去看待文学作品，不必拘泥于一个定式。我刚才说的刘庆邦，他并不是一个有定型的，或者是被确认的作家。但是也并不妨碍你去喜欢，欣赏，内心里去倾慕一个作家。你可以建立你自己的名著谱系，建立自己的图书馆。

问：一个作家写出作品来，凭什么打动人？鲁迅先生曾说过“创作的总根基是爱”。一个作家对我们的世界没有爱的话，他能不能写出作品？为什么爱能够写出作品而恨不能？爱代表了什么？

答：某种意义上我同意你的看法。我觉得爱代表了一切，什么都包括了。爱是源泉，没有爱，很多事情都黯然失色。具体分析起来，也是很有意思，很复杂的。不同的文化之间，传统之间，爱包含了很多东西。有时候爱因为

很多原因被遮蔽了，被灰尘蒙住了，看不见。或者我们因为误解了它，或者因为盲目，就像人的眼睛有盲点一样，每个人都是有局限性的。可能因为我们自身的原因，文化的原因，误解，人性的关系，我们被蒙蔽了，一时看不见。那的确是很糟糕的。文学作品由爱驱动。就像我刚才说列文去溜冰场见自己爱慕的人的时候，他觉得吉提就是太阳，整个溜冰场熠熠生辉，闪烁着光芒。我觉得这是因为爱情。托尔斯泰写奥勃朗斯基去吃饭时，写侍者说法语等的环境描写，都是饱含着讽刺的。但写到列文和吉提的感情的时候，是带着爱的。

问：您作为“先锋文学”代表作家之一，能否向听众透露您最近的创作情况？

答：我正在写一部长篇小说《此地是他乡》。它写的是城市当代生活，也是关于爱的，不过这是个蛮复杂的爱。

（本文根据录音整理，为上海图书馆东方之声——“名家解读名著”系列讲座上的演讲）

